BAUKUNSTARCHIV
NRW

Elisabeth
Brockmann

Drama, Raum und Licht

Wolfgang Sonne
Markus Lehrmann (Hg.)

Elisabeth
Brockmann

Drama, Raum und Licht

Markus Lehrmann,
Wolfgang Sonne (Hg.)

Dank an

den Geliebten, Alexander Vejnovic

die Generöse, Maria-Theresia Rupf-Bolz

die Phantastische, Xenia von Poser

den Großen Bruder, Josef Brockmann

Elisabeth Brockmann,
März 2022

Inhalt

SEITE 6
Grußwort
Ernst Uhing

SEITE 8
Vorwort
Markus Lehrmann,
Wolfgang Sonne

SEITE 12
»Olymp des Scheins.
Zum Werk von
Elisabeth Brockmann«
Martin Seidel

SEITE 23
»Elisabeth Brockmann:
Selbstportrait mit James Dean«
Lothar Schirmer

SEITE 76
»Wenn Du mich fragst …«
Margarethe von Trotta

SEITE 112
»Architektonischer Blickfang«
Bernhard Waldenfels

SEITE 168
»Über das Licht als Bildmotiv
und dessen Betrachtung«
Bernhard Wittenbrink

SEITE 185
»Nuages, nuages«
Stephan Trescher

SEITE 218
»Apparate abstrakter und
transparenter Raumproduktion:
Elisabeth Brockmann im Lichthof
des Baukunstarchivs NRW«
Christos Stremmenos

SEITE 224
Index Abbildungen

SEITE 227
Biografie

SEITE 228
Impressum

Grußwort

Baukultur ins Licht gesetzt

Architektinnen und Architekten verfolgen in der Regel den Anspruch, Räume zu schaffen, die eine gewisse Zeit Bestand haben. Dabei muss die Nutzung zum Raum passen. Stimmt das Verhältnis zwischen Nutzung, Proportion und Einbettung in den Kontext, entsteht bestenfalls ein Zeugnis der Baukunst. Unsere gebaute Lebenswirklichkeit zeigt uns trotz dieser einfachen Gleichung leider immer wieder, dass Anspruch und Wirklichkeit mitunter auseinanderdriften.

Häufig hemmen ökonomische Ziele den baukulturellen Anspruch an ein Bauwerk. Zugleich sinkt das Verständnis vieler Bauherren, zu diesem übergeordneten Ziel etwas beitragen zu wollen. Warum auch, ist doch die Öffentlichkeit nur bedingt in der Lage, wertschätzend beurteilen zu können, was Baukultur ist. Allzu häufig bewegt sich unsere gebaute Umwelt zwischen dem Trivialen auf der einen und den schreienden, aufmerksamkeitsverrückten Einzelteilen auf der anderen Seite. Die austarierte Mitte fehlt. Es gibt viel zu tun für Architekten und Stadtplaner! Zugleich fordern stets neue Erwartungen die Planer und Planerinnen heraus. Wie wird beispielsweise das neue nachhaltige Bauen den Baukulturbegriff prägen und wie reagiert Architektur auf veränderte Nutzungsansprüche und Nutzergewohnheiten?

Als der Architekt und Stadtplaner Friedrich Kullrich 1911 den Lichthof des heutigen Baukunstarchivs Nordrhein-Westfalen schuf und den ehemals offenen Gartenhof in einen geschlossenen Raum verwandelte, bewies er auf besondere Weise die geistig-schöpferische Kompetenz des Architekten. Mutig plante er eine Transformation. Heute wertschätzen wir, dass Kullrich mit der Aufweitung des Lichthofes und der Überdachung einen wohl-proportionierten und lichtaffinen Raum erschaffen hat, der den Ansprüchen an eine Ausstellungshalle mit paralleler Nutzbarkeit durch Veranstaltungen bis heute gerecht wird.

Der Reinoldi-Lichthof ist universell nutzbar. Selbst Musikveranstaltungen und performative Aktionen finden dort statt. Der Lichthof ist insofern auch Inspirationsquelle künstlerischer Interventionen. Das heutige Baukunstarchiv Nordrhein-Westfalen profitiert also nicht nur von der Kompetenz der Architekten, sondern ist selbst zu einem Resonanzraum für weitere Künste geworden.

Besonders spannend ist es, wenn mit Licht, Spiegelung und Farbigkeit Raumwirkungen verändert werden, wenn Illusionen und optische Täuschungen neue räumliche Bezüge herstellen. Diese temporären Interventionen sind anspruchsvoll. Die Lichtkunst reicht von der bloßen Ausleuchtung bis zur Projektion neuer Strukturen auf vorhandene oder die illusionäre Bildung neuer Räume. Architektur wird dann zur Bühne, zur Heimat des zeitweise Dramatischen.

Die technischen Möglichkeiten, die sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt haben, öffnen neue Möglichkeiten. Polarisierend ist die Verwendung von Farbigkeit. Schnell haftet dem Farbigen etwas Kommerzhaftes oder Dekoratives an, sogar kitschig kann es werden. Insofern ist die Formgebung, die Schaffung von Illusionen und neuer Wahrnehmung dann zur Freude des Architekten geeignet, wenn der Respekt vor dem Bestand erkennbar bleibt.

Elisabeth Brockmann hat mit nur drei unterschiedlichen Instrumenten eine einzigartig neue Wirkung des Lichthofes erzeugt: mit Farbe, Spiegelung und Beleuchtung. Ergänzt um Elemente der künstlerischen Installation hat sie dem Raum temporär eine neue Wahrnehmbarkeit und assoziativ geprägte Bedeutung gegeben. Die Raumtiefe wird durch Spiegelungen reproduziert. Das Farbspiel in der Lichtdecke verleiht dem Raum etwas Geheimnisvolles. Durch die Herausarbeitung der geometrischen Ornamentik der kullrichschen Lichtdecke wird dem Gesamtraum eine fast sakrale Bedeutung zugesprochen. Die Akustik unterstreicht die assoziative Wirkung.

Durch die gekonnte künstlerische Intervention von Elisabeth Brockmann erhält der Reinoldi-Lichthof eine neue, ungewohnte Raumwirkung. Aufgeladen durch das Ergebnis optischer Gesetze lädt unser Haus zum Experimentieren mit Wahrnehmung ein. Ganz im Sinne der Idee des Baukunstarchivs Nordrhein-Westfalen liefert die künstlerische Intervention einen weiteren Impuls für die Debatte über die Baukunst. Die Installation von Elisabeth Brockmann soll Sinne öffnen und Perspektiven erweitern.

Ich beglückwünsche die Künstlerin zu Ihrem Werk, welches eindrucksvoll zeigt, wie bildende Kunst und Architektur baukulturelle Zeugnisse schaffen können. Zugleich danke ich Elisabeth Brockmann für die erfrischende Befassung mit dem Raum und die programmatische Bereicherung des Baukunstarchivs Nordrhein-Westfalen.

ERNST UHING
Vorsitzender der Gesellschafterversammlung
des Baukunstarchivs NRW

Vorwort

Kunst und Baukunst

Kaum eine Künstlerin passt so gut in die Räume und in das Programm des Baukunstarchivs NRW wie Elisabeth Brockmann. Elisabeth Brockmann ist eine Künstlerin, deren Werk sich in besonderer Weise mit dem Ort, der Architektur und dem Raum auseinandersetzt. Mehr noch: viele ihrer Werke entstehen aus dem Ort heraus, aus der Reflexion über seine Besonderheiten, seine Geschichten, seine Potentialitäten.

Ganz im Gegensatz zum Geniekünstler, dessen Werk nur aus seinen innersten Antrieben geboren scheint und dessen Produkte als scheinbar autonome Objekte überall im idealen white cube der internationalen Museumsszene zirkulieren können, sind die Kunstwerke von Elisabeth Brockmann aus der innigen Beschäftigung mit einem konkreten Ort, einer spezifischen Architektur oder einem besonderen Raum entstanden und an diesen gebunden.

Ihre Kunst macht sich nicht die Welt untertan, sondern fügt sich in diese ein. Doch dies tut sie beileibe nicht beiläufig, unauffällig oder bescheiden, sondern durchaus mit großer Geste, hohem technischem und materiellem Aufwand und starker sinnlicher Wirkung. Und aus dieser Wirkung entsteht eine Botschaft, bisweilen verschmitzt, bisweilen überwältigend, stets überraschend.

Mit ihrer Installation im Reinoldi-Lichthof des Baukunstarchivs NRW geht sie noch einen Schritt weiter Richtung Architektonisierung als in vielen ihrer bisherigen Werke. Lebten diese oftmals von der im Kontext und Maßstab überraschenden Einfügung von Bildern und Bildteilen in die Architektur und den Stadtraum, so verzichtet ihre Arbeit hier auf bildliche Elemente und operiert nur mehr mit den Bildkomponenten Farbe und Licht sowie deren Brechung in Spiegelflächen. Die »Malerei« ist nicht mehr bildlich, sondern zelebriert ihre Grundelemente Farbe, Licht und Leinwand – hier zum scheinbar immateriellen Spiegel mutiert.

Damit wird die »Malerei« nicht zu einem eigenen Kunstobjekt im Raum, sondern transformiert diesen in einer Art »Raummalerei« insgesamt zum Kunstwerk. Die überzeugende, ja ergreifende Wirkung entsteht dabei keineswegs, indem dem vorhandenen Raum ein fremdes Prinzip übergestülpt oder entgegengesetzt wird. Vielmehr sind die transformierenden Mittel ganz aus den Besonderheiten des Raumes entwickelt, ihm abgelauscht: Die Spiegel füllen vorhandene Wandöffnungen, die transluzenten Farbplatten liegen auf einer vorhandenen Lichtdecke.

Nur eine kleine Verschiebung des Blickwinkels – und man könnte auch sagen, dass hier die Künstlerin zur Architektin wird. Denn die Mittel und Techniken, mit denen sie hier arbeitet, gehören ebenfalls zum Metier der Architektur. Atmosphären schaffen durch Farbe und Licht, durch Arbeit mit Wandflächen, Öffnungen und Spiegeln mag zwar als Aufgabe in der alltäglichen Nutzarchitektur etwas verloren gegangen zu sein, gehört aber zum Grundbestandteil der Architektur, die nach Gottfried Semper aus dem »Karnevalskerzendunst« als der »wahren Atmosphäre der Kunst« hervorgegangen ist.

Nun haben wir scheinbar als Baukunstarchiv NRW die bildende Künstlerin Elisabeth Brockmann gänzlich vereinnahmt: Wie eine Architektin arbeitet sie mit architektonischen Mitteln in einem vorhandenen architektonischen Raum und praktiziert Baukunst. Doch vielleicht ist es auch umgekehrt: Geradezu listig hat uns die Künstlerin Elisabeth Brockmann gekapert, indem sie als Künstlerin der Baukunst zeigt, was auch deren Aufgabe sein kann. In diesem Sinne lassen wir uns gerne überlisten und freuen uns über das raffinierte und gelungene Zusammenspiel in unserem Haus.

MARKUS LEHRMANN
Geschäftsführer des Baukunstarchivs NRW

WOLFGANG SONNE
Wissenschaftlicher Leiter des Baukunstarchivs NRW

Martin Seidel

Olymp des Scheins.
Zum Werk von Elisabeth Brockmann

Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu leben: dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe!

Friedrich Nietzsche,
Fröhliche Wissenschaft, Vorrede zur zweiten Ausgabe

KLEINE UND GROSSE GESTEN

Für Künstlerinnen und Künstler, die im engen Umfeld ihres Ateliers und erlesener Ausstellungsräume wirken, wurde die Bezeichnung »Künstler-Künstler« erfunden. Damit wäre gleich gesagt, was Elisabeth Brockmann nicht ist, nämlich eine Künstler-Künstlerin. Ihr Publikum beschränkt sich nicht auf Künstlerfreunde und -kollegen, auf Kunstvereinsmitglieder und Besucher von graphischen Kabinetten und Offspaces. Die Botschaft ihrer farb- und lichtintensiven Foto-Prints, Leuchtkästen und Installationen führt aus ihrem Studio in der Düsseldorfer Innenstadt über Sammlungen, Museen und Theater hinaus in die offene Weite der Kunst an Gebäuden und im urbanen Raum.

Brockmanns Bildwelt prägen leblos-lebhafte Gesichter und Augen von Schaufensterpuppen. Aus der Übermalung von Schwarzweißfilmen gehen farbtrunkene Köpfe pausbäckiger Engel und Heiliger hervor (S. 58–63). Auf Aluminium oder Türkisches Tuch gebrannte Thermosublimationsdrucke zeigen Goldkugeln, die sich als vollendete Form in geheimnisvollen Interieurs verfangen oder in völliger Abstraktheit aufgehen (S. 199–205). Digital fluide »Monster«-Phantasmen und aufplatzende Blüten, Emulsionen von Dampf und Wasser in der Hoheitsform von Tondi gehören ebenso zum Œuvre wie monochrom übermalte Negative von Szenen aus Pornomagazinen (S. 153–165, S. 50–56).

Von XS bis XXXL bedient Elisabeth Brockmann alle Formate. Die jedes bekannte Maß sprengenden Bildinstallationen für Architekturen und öffentliche Räume sind ihr Markenzeichen, und dafür ist sie bekannt. Unter dem Motto »Keep in View« hat sie dem Baukörper des Albertinum in Dresden an sechs exponierten Stellen bearbeitete Ausschnitte von Gemälden der hauseigenen Sammlung als LED-beleuchtete transluzente Großformatdrucke einverleibt (S. 102–111). Suggestiv und voller Geheimnis stiert ein aus einzelnen Bild- und Lichtmodulen zusammengesetztes Augenpaar aus den Fenstern der Fassade des Museum Zeughaus in Mannheim (S. 82–85). Im bayerischen Friedberg sind es überlebensgroße Fotos der Gesichter von historischen Friedberger Heiligenfiguren, die seit dem 750-Jahre-Jubiläum der Stadt im Jahre 2014 als vertraute und doch mystisch entrückte Lichtobjekte an Verwaltungs-, Wohn- und Sakralbauten begegnen. Die Bilder folgen in akkurater Passgenauigkeit den Gegebenheiten von Fensternischen und sonstigen Bauteilen an Kirche, Schloss, Rathaus, Bahnhof und anderen Gebäuden (S. 124–133). In einigen realisierten oder geplanten Projekten greifen digitale Ultrawideprints – so das über siebzehn Meter hohe »Mann im Bad« in der Olympia-Schwimmhalle München – fordernd aus (S. 88/89). Um Fläche zu gewinnen und extravagante Formate ausspielen zu können, setzen sich wieder andere Bilder in großen Gesten über Architekturelemente hinweg und fassen – so zumindest der Entwurf fürs Düsseldorfer Dreischeibenhaus – die gestaffelten Wangen und Fugen des Gebäudes optisch zusammen (S. 96/97, S. 140/141).

THEATRALISCHE SENDUNG

Elisabeth Brockmann studierte in den 1970er Jahren Malerei bei Gerhard Richter an der Düsseldorfer Akademie. Aber sie war nie wirklich Malerin, sondern immer mehr dem Fotografischen zugeneigt. Sie begann – seinerzeit noch analog mit Schere und Kleber – mit plakatgroßen Montagen von Filmfotos, in denen statt der Bacalls und Bergmanns sie selbst an der Seite ihrer Heroen Dean, Brando oder Bogart erschien (S. 18–21). Kaum vorauszuahnende Erfolge feierte sie mit Bühnenbildern. Die Feuilletons selbst der internationalen Zeitungen sanken mit den Zuschauerinnen und Zuschauern ehrfürchtig und begeistert in die Knie, als sie Hanna Schygulla in der Aufführung von Elfriede Jelineks »Begierde und Fahrerlaubnis« aus Brockmanns Spiegelkäfigkonstruktion heraus agieren sahen. Die Glas- und Spiegelaufbauten befanden sich in ständiger Bewegung. Brockmanns Lichtregie und die dadurch hervorgerufenen Perspektivwechsel, Projektionen sowie verspannte Neonfäden öffneten die Bühne weit über das Maß diskreter Kulissen- und Bühnenbildnerei hinaus. Diese Interventionen an Theatern in München, Paris und Bochum spielten sich als eigenständige Raumkunst in den Vordergrund und machten mehr Furore als die Stücke mit ihrem Text (S. 72–75).

Die Arbeiten fürs Theater entstanden in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre. Das Vokabular und der Sinn für das große Ganze der Kunst und räumliche Zusammenhänge finden sich in Brockmanns architektur- und raumbezogenen Arbeiten bis heute wieder. Bebilderte Glaswände vermengen und konfrontieren natürliches Licht und Kunstlicht; Spiegel und von Glas hervorgerufene Spiegeleffekte integrieren die Umgebung oder blenden sie aus. Die Werke operieren mit unterschiedlichen Lichtin-

tensitäten, gewähren oder verhindern Ein- und Ausblicke und verändern die Wahrnehmung von Räumen, Gebäuden und städtebaulichen Situationen grundlegend.

Dabei sind sie stets hintergründig. So simulieren hinter Glas gebrachte Fotofolien und in die Wand versenkte Lichtkästen etwa im Casino der Sparkasse Duisburg Fensterausblicke auf die Stadt und eine elegant gespannte Duisburger Hängebrücke. Die Motive passen sich in schlanker Linie den architektonischen Vorgaben an. Die Vertrautheit traditioneller Perspektiven und die ruhige Sachlichkeit der Darstellung verbinden sich einerseits mit den künstlerischen Raffinessen der Licht-, Spiegel- und Überlagerungseffekte, andererseits aber auch mit Himmeln, deren expressive Färbungen sich nicht dem Wetter, sondern dem brennenden Fallout von Stahlabstichen und dem abziehenden Löschdampf des Duisburger Thyssenstahlwerks verdanken (S. 176/177).

Beim Leuchtbild-Panorama von Dresden in der Lobby einer Firma für Lichtplanung sind es ein großäugiger Puppenkopf sowie Spolien von Mauern mit Einschusslöchern aus Kriegszeiten, die der durchaus repräsentativen formalen Eleganz der Szene inhaltliche Tiefe verleihen (S. 120/121).

Im Umgang mit Architektur und Raum gibt es vielerlei Varianten und Nuancen. So schrieb Brockmann im Jahr 2009 dem Treppenhaus des Hauses der Architekten in Düsseldorf ein 10 Meter hohes Foto eines Mannes ein, der voller Elan die Treppe eben jenes Gebäudes hochsteigt. Die forcierte Untersicht, der weite blaue Himmel und das duplizierte Treppengeländer bürsten das architektonische Gefüge gegen den Strich und erzeugen im Kontrast die künstlerische Spannung (S. 136/137). Die aktuelle Installation im Baukunstarchiv NRW in Dortmund dagegen öffnet den in seiner Klarheit schönen Lichthof allein mit Licht und Spiegeln einer immersiven Farberfahrung, die die ästhetische Grenze zwischen Kunstwerk und Betrachter gänzlich aufhebt (S. 208–213).

Brockmann ist nicht zierlich bescheiden, was die Formate und Standorte ihrer Kunst angeht. Gäbe es nicht auch Verwaltungsvorschriften und Belange anderer Personen, sondern nur ihre künstlerischen Interessen, würde Düsseldorf an einigen seiner prominentesten Orte deutlich anders aussehen. Ein überdimensioniertes Buchenblatt auf dem schließbaren Glasdach würde in frischestem Grün das Rheinstadion überstrahlen. Am Schauspiel- und dem benachbarten Dreischeibenhaus sollten makellose Gesichter weiblicher Mannequins die weich geschwungenen beziehungsweise geometrisch-kantigen Baukörper bespielen – was sie nicht tun, weil unter anderem bürokratische Bedenken bezüglich der Verkehrssicherheit den künstlerischen Avancen einen Strich durch die Rechnung machten (S. 140/141).

MAGIE UND GLEICHMUT DER MOTIVE

Brockmanns Bilder sind keine tränenreich-kritischen Klagelieder. Die Motive von Wasser und wolkenähnlichen Dämpfen in ihrem Œuvre mahnen und warnen nicht vor Klimawandel, CO_2, Plastikmüll und Überfischung. Sie bleiben natürliche Phänomene und Beschaffenheiten, die für die Kunst und deren Betrachtung trotz aller Umweltkatastrophen noch immer attraktiv sind. Die Konzepte ihrer in aufpeitschendem Rot oder jazzig-coolen Grau- und Blautönen eingefärbten Pornomagazinbilder lassen keine gschamige oder gendermoralische Abrechnung mit

dem Schmuddelimage des Genres erkennen. Sie sind unverkrampft und unfrivol schön und interessant wie die Glüh- und Glanzbilder der Goldkugeln, Engel und Heiligenköpfe und so wenig anrüchig wie die Installation von auf Stelen ausbalancierten Glasquadern oder die fluiden Digitalkompositionen von mehr oder weniger formlosen Farbwesen. Auch die Pläne, in Kirchen und Parkhäuser zu gehen, um in den Apsiden und Wänden in schönster Pracht der Farben Großaufnahmen von Blüten zu platzieren, zeugen von einem Optimismus, der keinem künstlerischen Trend folgt und sich gegenüber Documenta- oder Biennale-Konzepten einen souveränen Gleichmut bewahrt. (Zur Gelassenheit hinzu kommt – so etwa bei den wiederkehrenden Augen-Auto-Kombinaten – ein Sinn fürs Skurrile und Groteske, der die Schwere des Seins erträglich erscheinen lässt (S. 142–147). Bei aller Doppelbödigkeit und allem Hintersinn: Durchweg sprechen aus den Arbeiten Neugier, Lust, Emphase und Empathie und eine unverkopfte Lebenszugewandtheit, die auch noch der Kunst des 21. Jahrhunderts eine glamouröse Hülle und die Qualität des Gefallens und Unterhaltens zugesteht.

Wo genau bei Brockmann die Wege der freien bildenden Kunst und der verwandten angewandten Künste zusammentreffen und wo sie sich trennen, ist schwer zu sagen. Dagegen ist es unzweifelhaft, dass ihre Bildwelt Kunstkenner genauso anspricht wie Kunstmuffel. Selbst Banausen können sich den Werken nicht entziehen. Busweise kommen Touristen, um sich vor dem Museum Zeughaus in Mannheim dem riesigen Augenpaar der Schaufensterpuppe in den Fenstern der Fassade hinzugeben.

EMPATHIE DES LICHTS

Die Popularität von Brockmanns Kunst verdankt sich deren Attraktivität und der Präsenz an attraktiven Standorten. Der Erfolg beruht auch auf der schrankenlosen Zugänglichkeit der Bildwelt. Selbst wo er ins Phantastische abschweift und Autoscheinwerfer zu grün und blau funkelnden Raubtieraugen mutieren lässt, ist der künstlerische Realismus eher unkompliziert und der Einsatz der Bildmotive ökonomisch und höchst effizient. Wesentlichen Anteil an der Wirkung haben natürlich die elegante, brillante und extravagante Erscheinungsästhetik und -metaphorik. Licht akzentuiert nicht nur die Motive im Bild, sondern macht auch auf die Bilder selbst aufmerksam – ob sie kleinformatig auf der Anrichte stehen oder nächtens im Big-Size-Format vom Kirchturm herunterwinken. Licht schafft Stimmung. Es erzeugt im Umfeld der Bilder angenehme Atmosphären, es gibt im öffentlichen Raum Sicherheit, es schafft Vertrauen und öffnet im wörtlichen und übertragenen Sinn Fenster. So zielen in der Intervention in Friedberg die hinterleuchteten Fotos der leidenden und geschundenen Heiligenfiguren nicht wie noch die dreidimensionalen Originale in den Kirchen vorrangig aufs mitleidende Vergegenwärtigen der Heilsbotschaft. Die Schrecken, Schmerzen und Verletzungen der Figuren kommen im Leuchten der überlebensgroßen Objekte dennoch so deutlich und direkt zum Ausdruck, dass sie für manche Irritation und Beängstigung gesorgt und sogar zur Abnahme etwa einer blutübertrömten Christusfigur geführt haben (S. 126). Als allseits bekannte Kunstfiguren, die nun in den Stadtraum strahlen, bauen sie andererseits auf Gefühle von Heimat, Geborgenheit und sozialem Zusammenhalt.

DUNKLE SPHÄREN

Ein im Fenstergerüst über den Gleisen des Dresdner Bahnhofs gespannter Fotodruck eines zyklopisch freigestellten Auges hätte die Reisenden around the clock im Visier – hätten Big-Brother-Assoziationen vor Ort das Kunstwerk nicht verhindert (S. 91). Man kann es keinem Menschen verdenken, wenn ihm beim Anblick eines solchen Auges die geläufigen Dystopien und Metaphern moderner Überwachungsgesellschaften in den Sinn kommen. Aber Brockmanns Augen-Bilder haben von ihrer Absicht her mit solcher Thematik wenig bis nichts zu tun. Vielmehr zeigen sie Analogien zu den wirkmächtigen Blicken der Heiligen auf russisch-orthodoxen Ikonen, zum Leonardo da Vinci zugeschriebenen Salvator mundi oder zu Mona Lisas berühmten Blick, der, ob wir links oder rechts vorm Bild stehen, stets den Kontakt hält. Was Blicke vermögen, zeigt außerhalb der Kunst das Drohstarren von Tieren und manchmal Menschen. Als Performance »The Artist Is Present« lieferte sich Marina Abramović vor einigen Jahren im MoMA tagelang Blickduelle mit Ausstellungsbesuchern. Das auf andere Weise ebenso eindringliche Augenmotiv in Brockmanns Werk hat ihre Freundin, die Schauspielerin, Regisseurin und Drehbuchautorin Margarethe von Trotta, treffend charakterisiert und von dessen aufsaugender Spiralwirkung gesprochen: »Ihre Arbeiten werfen uns auf uns selbst zurück. Wer in die blinden Augen ihrer ins Groteske vergrößerten Fotografien von Schaufensterpuppen blickt, wird zurückgeworfen in die dunklen Sphären der eigenen Seele.«

SCHEIN UND SEIN

Darum geht es: um Intensitäten der Wahrnehmung und um Spiegeleffekte von Bildern, die gefallend erhellen und nicht mit finsterer Miene belehren. Die Bildstrategie konkurriert in Fragen der ikonischen Präsenz und Aufmerksamkeitsökonomie offenkundig auch mit den ästhetischen Konzepten von Werbung und Unterhaltungsindustrie. Schaufensterpuppen stehen der äußeren Realität sehr nahe. Ihre ovalen Gesichtsformen, großen Augen, schmalen Nasen, hohe Wangenknochen und volle Lippen entsprechen gängigen Schönheitsidealen. Brockmanns Digitaleingriffe sind – so sie mit den Gesichtern und Augen der Schaufenstergeschöpfe arbeitet – plastischer Natur und verändern deren Erscheinung nicht grundlegend (S.66–71). Vermutlich würde die Künstlerin dem Essay »Über das Marionettentheater« (1810) zustimmen, in dem Heinrich von Kleist beschreibt, wie das reflektierende Bewusstsein und das angestrengte Bemühen um Anmut und Schönheit gerade zu deren Verlust führen. Bei allem Respekt gegenüber den Vorbildern aus der Warenwelt erheben Brockmanns Adaptionen aber doch urheberrechtliche Ansprüche der Gestaltungshöhe. Und so darf man sich auch an die Avantgarden der Konstruktivisten, Dadaisten und Surrealisten des 20. Jahrhunderts erinnert fühlen, die das künstlerische Prinzip der Mimesis, das heißt der getreuen Naturnachahmung, als unzeitgemäß aus dem Repertoire kickten und sich Puppen und puppenhaften Bilderfindungen in allen nur denkbaren transhumanen Varianten zuwandten.

Brockmanns Bilder sind in vielerlei Hinsicht Pop Art, die sich zu Mysterienspielen auswächst und die visuelle Opulenz des magischen Realismus zwischen Sein und Schein in voller Breite ausspielt. Bereits beim Betrachten aber entgleitet dem Betrachter alle Eindeutigkeit. Fragen nach Weltsicht und Menschenbild, nach Kunst und Wirklichkeit stehen unausgesprochen im Raum und widerstehen jeder Versuchung, vor dem Hintergrund laufender Diskurse bequeme Antworten zu liefern. Nur soviel steht fest: Die äußere Erscheinung bestimmt das Wesen der Kunst. Was damit letztlich geschieht, wie es gelesen wird und welches Gewicht es erlangt, ist wie immer von der Eigenart jeder einzelnen Arbeit, aber noch mehr von der ästhetischen Sensibilität und Auffassungsgabe derer abhängig, die die Werke von Elisabeth Brockmann – in jedem Fall wohl gerne und mit Gewinn – betrachten.

Lothar Schirmer

Elisabeth Brockmann: Selbstportrait mit James Dean

»I’m just a lonely boy«, schluchzte Paul Anka, »lonely and blue«. Aber die Künstlerin weiß sich zu helfen. Elisabeth Brockmann zaubert sich auf ihr Selbstbildnis mit erhobenem Haupt und weit geöffneten Augen als Begleiter den Teenagerschwarm und Filmstar James Dean.

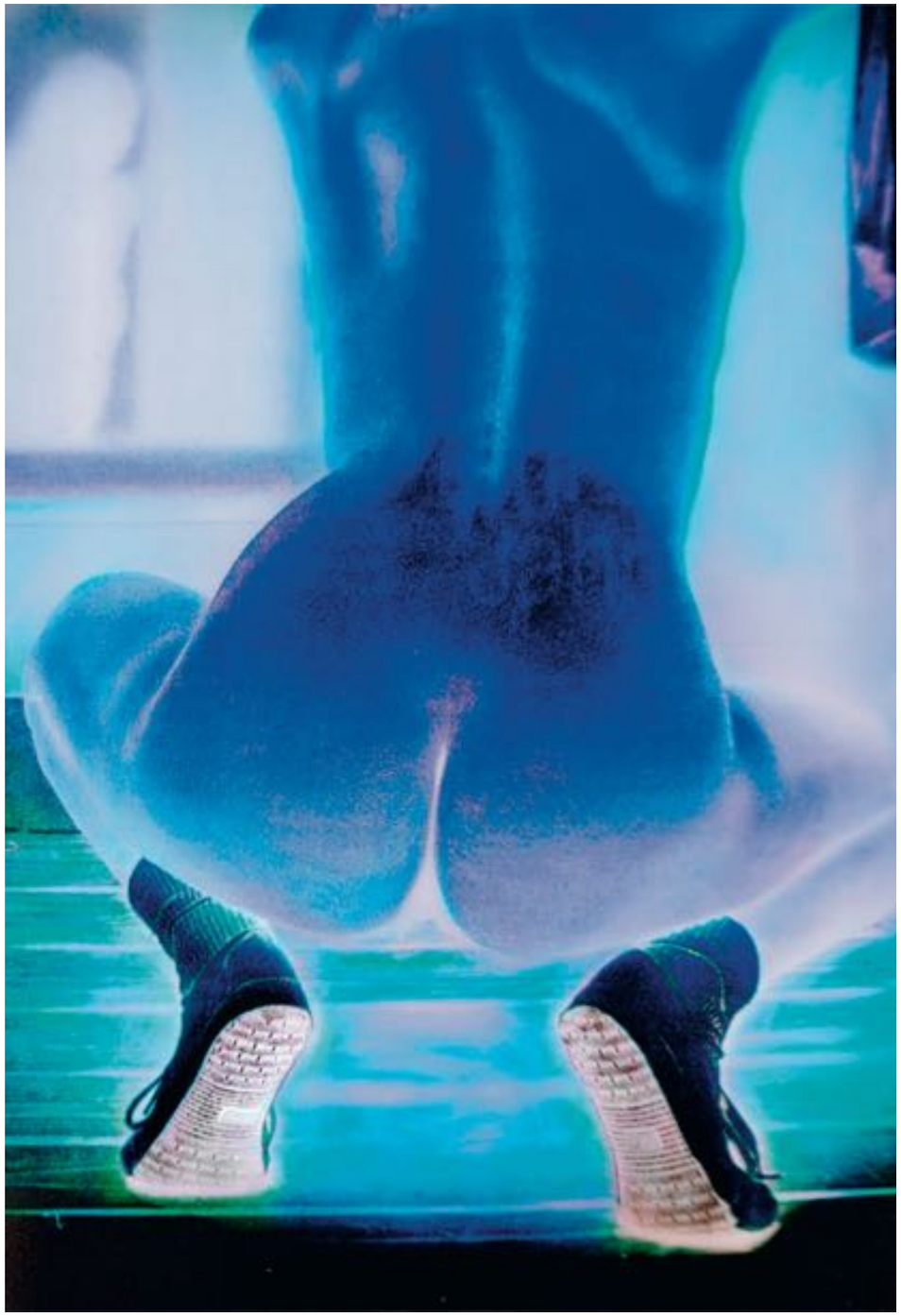
An das Format der Filmleinwand erinnern das Format des Bildes und die Kombination der beiden Köpfe, beides photographisch erzeugte Bilder, die zu einem Gesamtbild komponiert sind, als seien sie aus einem Stück. Großaufnahmen von Gesichtern erinnern immer an Landschaftsbilder einerseits, sind andererseits aber auch Abbilder emotionaler Stimmungen.

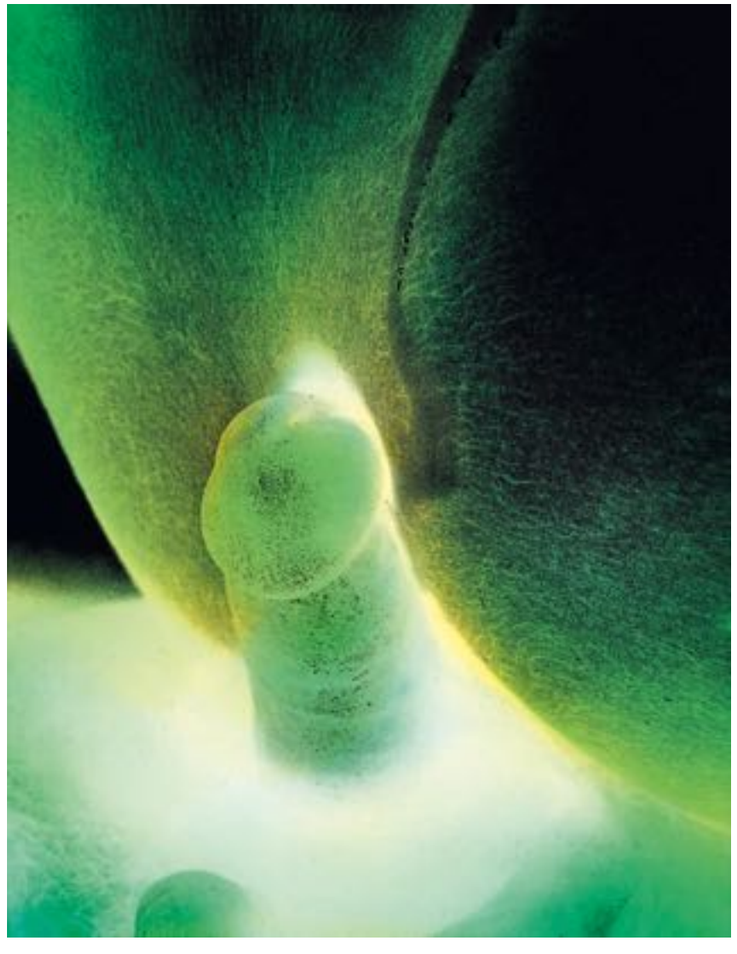
Es war Andy Warhol, der Starportraits vor monochromen Hintergründen zu Gegenständen der zeitgenössischen Malerei machte, wobei er ikonische Bilder seiner Stars verwandte. Auch Elisabeth Brockmann kombiniert ihr eigenes Portrait mit einem Starportrait, wahrscheinlich stammt es von Roy Schatt. Die blaue Farbe hält das Bild zusammen und gibt der Komposition ihre melancholische Grundstimmung.

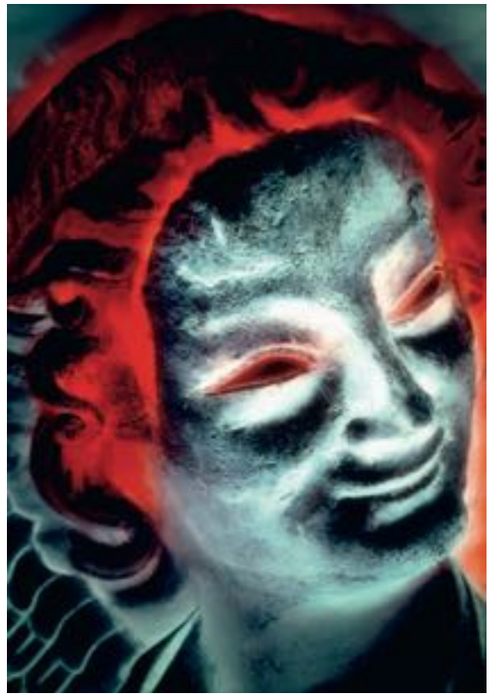
Das Bild des Filmstars ist, wie es sich gehört, ikonischer Natur, das heißt, es ist persönlich und unpersönlich zugleich wie eine Maske. Das Gesicht der Künstlerin ist offen und lebendig, sie hat, wie wir sehen, Freude am Spiel ihrer Vorstellungen. Mit weit geöffneten Augen lässt sie uns an der von ihr geschaffenen Situation teilhaben und ruft uns zu: »Seht nur her, was ich alles kann.«

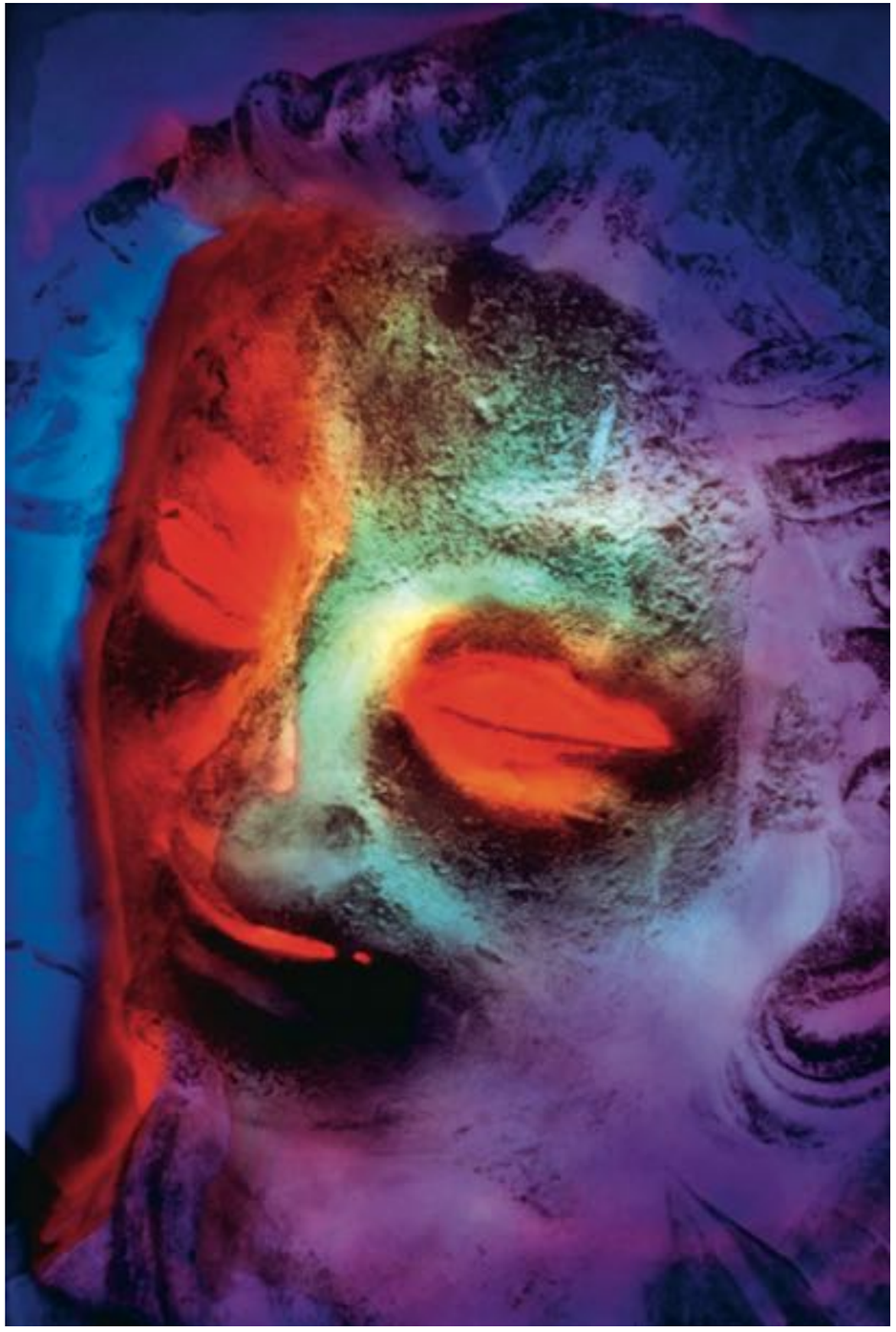
Jedesmal, wenn ich in meine Wohnung komme, begrüßt mich das blaue Bild gewohnt jovial und mit ikonischer Schärfe.

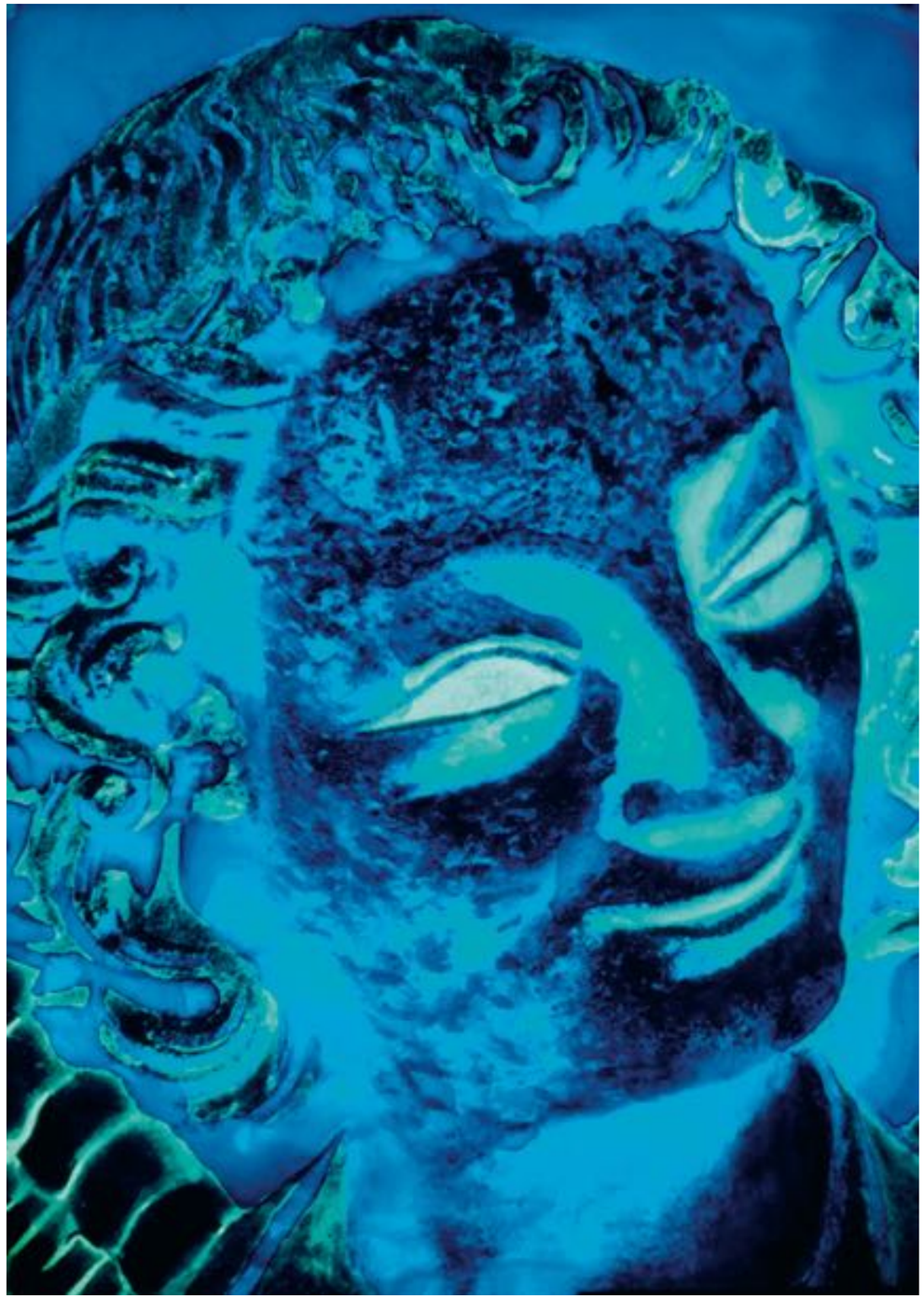
PARI

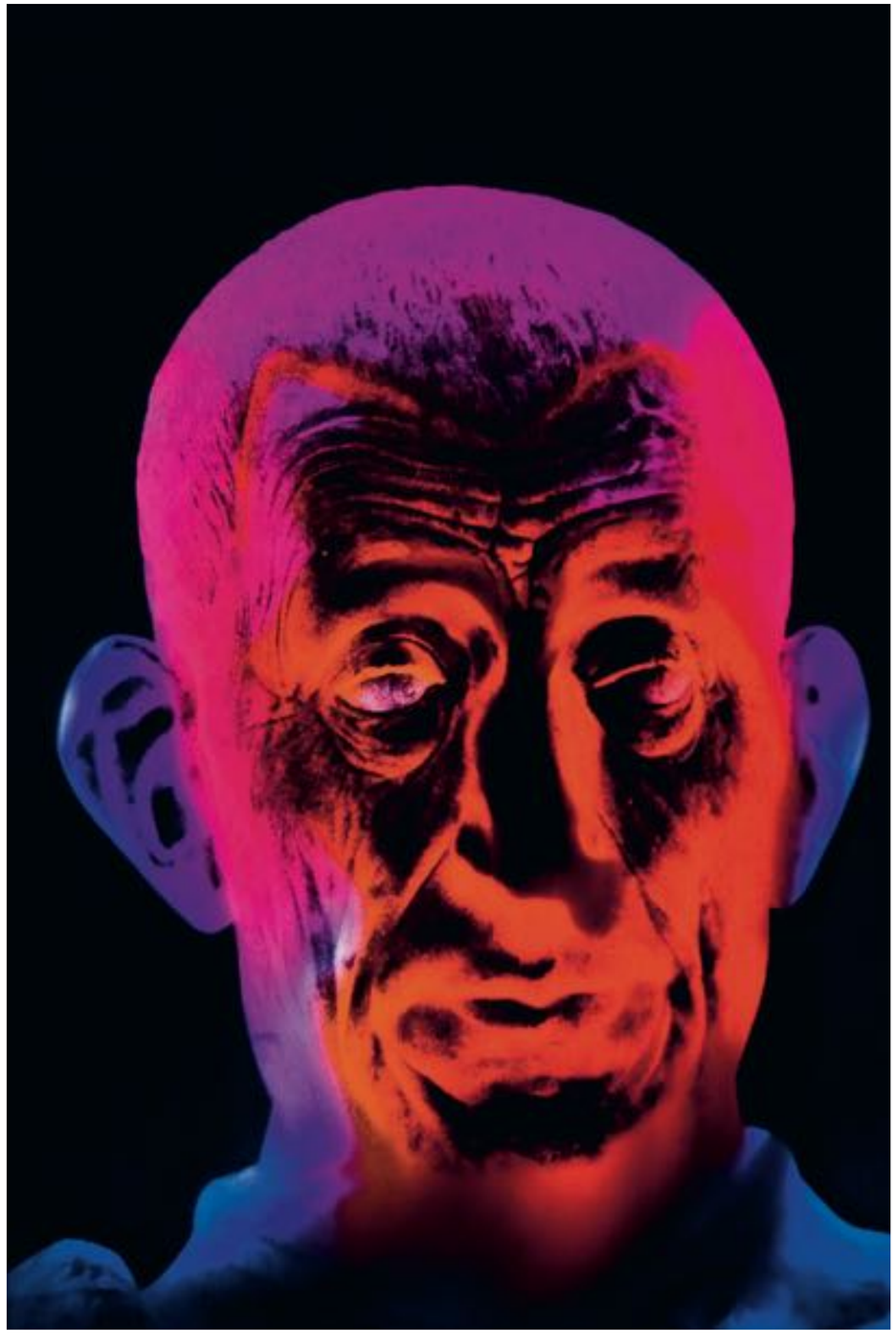


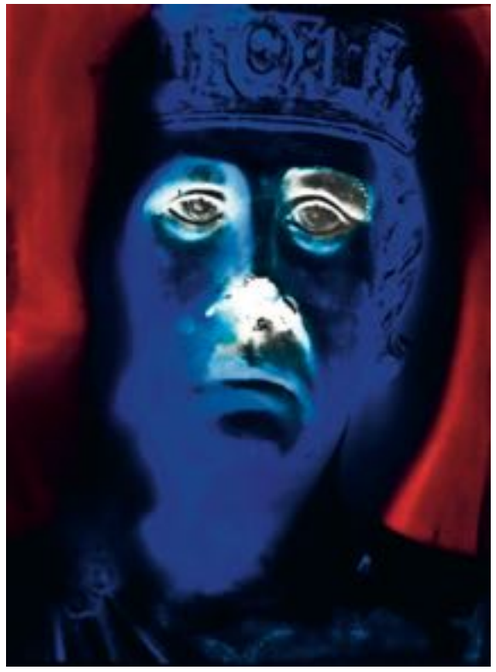


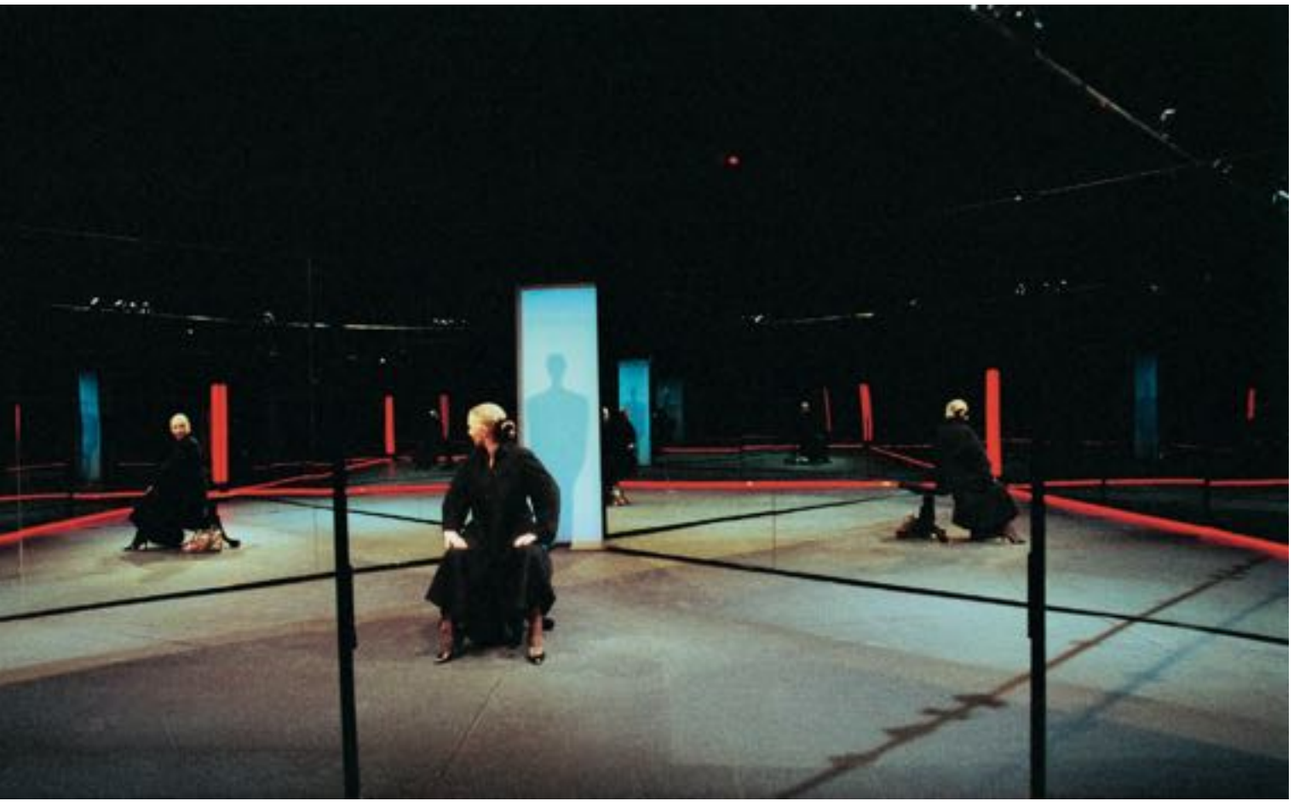


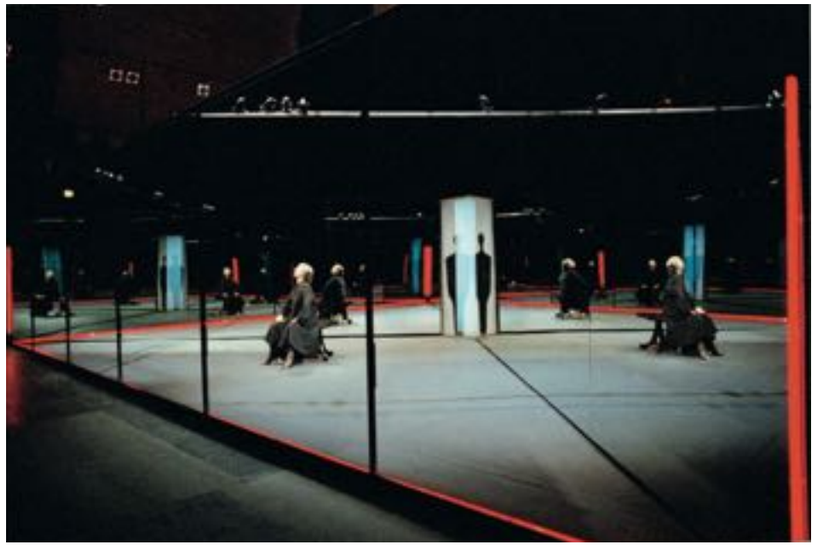












Margarethe von Trotta

Wenn Du mich fragst …

…, ob in unserer Arbeit die Angst, »dass wir es am Ende doch nicht können«, niemals aufhört: Na ja, wie lange soll ich denn noch warten, um das zu erfahren! Sehr wahrscheinlich wird das, wenn mein neuer Film nun tatsächlich gedreht wird, meine letzte Filmarbeit sein, und natürlich habe ich Angst davor wie eh und je. Das heißt, eh und je ist vielleicht nicht ganz richtig. Bei meinem allerersten Film »Das zweite Erwachen« war ich so beglückt, mich endlich beweisen zu können, dass die Freude darüber überwog. Und dann wurde der Film auch noch belohnt durch gute Kritiken. Das änderte sich mit dem zweiten Film.

Ich frage mich nun auch manchmal, ob es daran liegt, dass ich Angst habe zu scheitern, was ja nur mit mir selbst und meinem Unvermögen zu tun hätte, oder ist es die Angst vor dem »danach«. Dennoch: ich glaube, es ist eine tiefsitzende Angst vor Versagen. Aber ich halte es mit dem Satz von Brecht: »Auch wenn Ihr Scheiße macht, es ist besser, als wenn Ihr gar nichts macht.«

So ein Satz hält natürlich nicht stand. Einmal Scheiße, zweimal Scheiße, beim dritten Mal gibt dir niemand mehr Geld, das ist die Crux beim Film, der mit so viel Geld verbunden ist. Eine Künstlerin wie Du oder ein Künstler wie Richter (wenn er nicht schon den Millionen-Beweis erbracht hätte) könnte ein Leben lang weiterarbeiten, in bescheidenen Verhältnissen oder sogar in Armut wie van Gogh, und könnte dennoch Großartiges schaffen. Dazu aber muss man an sich glauben. Und das tust Du, trotz Deiner Ängste.

Du hast eine innere Gewissheit Deines Könnens, sonst hättest Du schon aufgegeben. Du kannst gar nicht anders als weitermachen, das ist bei Dir, glaube ich, ein inneres Gesetz, wie man so schön sagt, »unter dem Du angetreten« bist. Ich hätte Schauspielerin bleiben oder zur Schauspielerei zurückkehren können, vielleicht, aber der Stern wies nun einmal in eine andere Richtung.

Als wir beide in Paris zusammen am Theater gearbeitet haben, hast Du Deine Mitarbeiter ziemlich getriezt, aber ich habe Dich dafür bewundert. Ich bin leider nicht so akribisch wie Du, ich glaube, das ist ein Fehler. Ich habe Dich damals einen »Radikalinski« genannt, aber ich finde Deine Genauigkeit, Dein Insistieren auf der Verwirklichung dessen, was Du Dir vorgestellt hast, bewundernswert. Ich dagegen vertraue vielleicht zu sehr darauf, dass aus Unglück Glück werden kann, wie im Leben.

Wenn ich heute an Dich denke, dann zuerst an Eure Eheschließung und Deine Tränen. Wenn sich ein Wunsch erfüllt, ein Glück – vielleicht war es zu dem Zeitpunkt für Dich aber auch schon ein fragiles – weinst Du »bitterlich«. Du hast in solchen Glücksaugenblicken eine Vorahnung von Leid oder Du forderst es geradezu heraus. Das ist mir bei Dir sehr oft so gegangen, dass ich mich gefragt habe: Ist es

Lebenserfahrung, dass Glück sich leicht in Schmerz verwandeln kann, oder eine Beschwörung?

Woran ich denke, wenn ich an Dich denke: Wie Du Dir, wenn Du mich in Paris besuchst, jeweils eine Liste aufstellst, was Du in der Stadt sehen willst. Du weißt, dass ich Dir gerne folge, weil ich Dinge entdecke, die ich ohne Dich nicht sehen oder übersehen würde. Diese Neugierde hat mir an Dir immer gefallen. Und die akribische Vorbereitung, um sie zu erfüllen.

Margarethe von Trotta unter Elisabeth Brockmanns *Vizekönig*

Dann Deine Taucher-Zeit. Dass Du trotz Deiner Klaustrophobie unbedingt tauchen lernen wolltest. Du hast Dir immer wieder Strapazen zugemutet, um etwas Neuem zu begegnen, und das hat sicher auch mit Deiner Kunst zu tun. Du suchst nicht nur die Freude, sondern das Gelingen.

Sehr und überaus bewundere ich Deine Weltausflüge in für mich ganz unbetretbare Gegenden. Niemals könnte ich durch die Tropen oder den Dschungel wandern. Auch die Bergbesteigungen, die Du Dir wie ein Profibergsteiger immer wieder zumutest… Ich könnte mir zwar vorstellen, auf dem Gipfel zu stehen und dort einen außergewöhnlichen, fast überirdischen Glücksmoment zu erleben, aber ihn empfindet man vielleicht nur, wenn man diese Anstrengung vorweg auf sich genommen hat.

Und was ich über Deine Arbeit denke, habe ich Dir vielleicht am klarsten schon gesagt, als ich vor fast 13 Jahren die Eröffnungs-Rede zu Deiner Ausstellung im Haus der Architekten hielt.

Auszug aus der Rede zur Ausstellungs-Eröffnung im Haus der Architekten in Düsseldorf 2009:

Wenn Elisabeth mich in Paris besuchen kommt, bringt sie jedesmal eine lange Liste mit von dem, was sie sich ansehen möchte. Paris, *city of architecture and design,* und dann führe nicht ich sie durch die Stadt, was normal wäre, sondern sie mich. Und sehr oft in Straßen und an Plätze, die ich noch nie gesehen habe. Auf diese Weise habe ich gelernt, Paris mit anderen Augen zu betrachten, nicht denen eines Touristen und auch nicht mit denen einer *abituée,* sondern immer auf der Suche nach neuen architektonischen Reizen. Dass ihre Ausstellung hier in den Räumen der Architekten stattfindet, erscheint mir daher als eine schöne und stimmige Würdigung.

»Sie kommen, um zu sehen, und Sie werden gesehen«, heißt es in der Einladung. Ich habe Elisabeth Brockmann das erste Mal 1998 gesehen, d.h. sie kennen gelernt, nicht als die Künstlerin, als die sie heute geehrt wird, sondern als Bühnenbildnerin. Sie hatte für Hanna Schygulla in Elfriede Jelineks Stück »Begierde und Fahrerlaubnis« ein Bühnenbild entworfen, in dem die Wände nur aus Spiegeln bestanden, so dass die Schauspielerin sich darin in unendlichen Vervielfältigungen wiederholend

bewegte. Hanna Schygulla spielte eine Art Prostituierte in einem schwarzen Lack-Body, der Mantel ebenso schwarz mit knallrotem Futter, und durch die Spiegelungen entstand der Eindruck, dass es sich nicht nur um diese eine Person handelte, sondern um eine multiple Persönlichkeit, um die man außerdem noch, wie mit einer Handkamera gefilmt, herumgehen, sie umkreisen konnte.

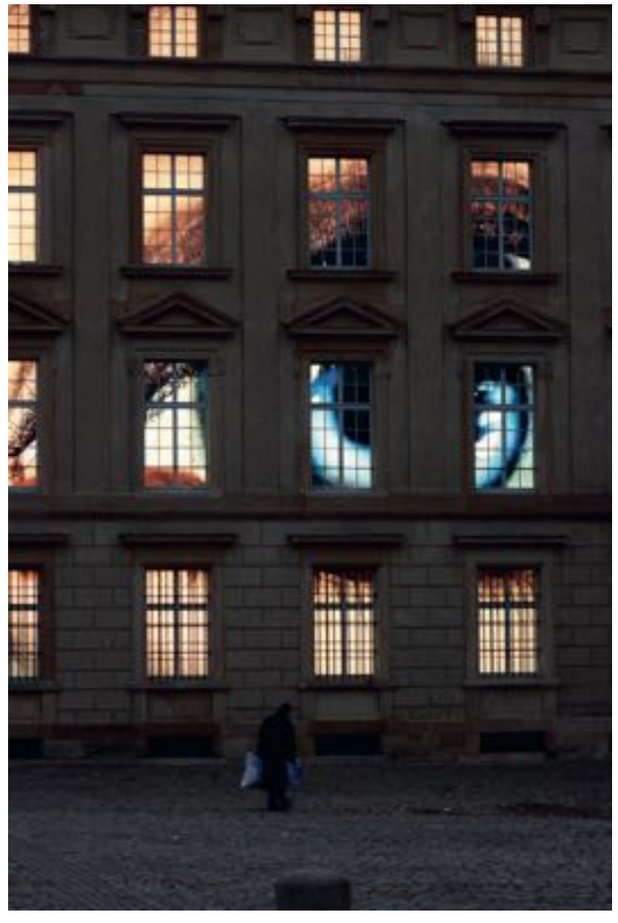
Man sah ihren Rücken, ihr Profil, ihr Gesicht, alles gleichzeitig und in die Unendlichkeit hinein sich verkleinernd. Als Betrachter konnte man wählen, ob man die »reale« Person ansehen wollte oder nur ihre vielen Erscheinungen. Zum Zuschauerraum hin war Hanna durch eine Glaswand getrennt, so dass die Wirkung entstand, als säße sie in einem Käfig. Eine Gefangene, und zugleich ein Objekt der Begierde, das aus dem Dunkel des Zuschauerraums heraus genüsslich betrachtet werden konnte. Doch dann änderte sich das Licht, auch das hatte Elisabeth Brockmann inszeniert, und die Zuschauer spiegelten sich in der Glaswand, wurden mit sich selbst konfrontiert und fühlten sich plötzlich wie die Voyeure in einer Peep-Show. Die Wirkung war verblüffend. Erst suchten sie sich selbst im Spiegel zu erblicken, dann die anderen zu erkennen, die neben oder hinter ihnen saßen, aber schon wurde der Effekt zurückgenommen, und Hanna war wieder mit sich und ihren Doppelgängerinnen allein.

Kurze Zeit später hat das Théatre des Amendiers in Paris die Aufführung übernommen. Da es sich um ein sehr kurzes Stück handelte, wurde ich gebeten, ein zusätzliches Stück, von Jean-Claude Carriere, ebenfalls mit Hanna Schygulla, zu inszenieren. Das Bühnenbild von Elisabeth Brockmann sollte sich nicht verändern. Mit dieser Einschränkung waren weder Elisabeth noch ich sehr glücklich. Was tun, ohne dem Theater zusätzlichen Aufwand und Kosten aufzubürden? Elisabeth hatte die geniale Idee, die Spiegelwände so aufzuschneiden, dass sie zu Drehscheiben umgewandelt werden konnten, deren Hinterseiten stumpf waren, man sich also in ihnen nicht spiegeln konnte. Das gab mir die Möglichkeit, dass Hanna Schygulla je nach Situation im Stück sich ansehen konnte, um sich selbst zu erforschen, oder ratlos, verwirrt und wie vor den Kopf gestoßen unerwartet vor einer kahlen, weißen Wand stand. Sie spielte in dem Stück eine der ersten Christinnen, die ihre Familie verlässt, um Gott in der Wüste zu suchen, sich aber immer nur selbst begegnet. Auch diesmal hat Elisabeth Brockmann den Effekt des sich selbst betrachtenden Publikums beibehalten, nur wurden die Zuschauer dabei nicht zu Voyeuren, sondern aus der fernen Vergangenheit in die Jetztzeit zurückkatapultiert.

Das war Elisabeths und meine bisher einzige gemeinsame Arbeit. Was uns geblieben ist: eine Freundschaft, in der wir uns ansehen wie in einem Spiegel. Überhaupt die Augen. Wie die tausend Augen eines Doktor Mabuse. Aber es sind keine Augen, die einen bespitzelnd überwachen wie bei Fritz Lang, sondern einen auffordern, in sich selbst hineinzublicken. Es gibt ein Spiel mit sich selbst, das manchmal zu bitterem Ernst werden kann. Man sieht in den Spiegel, aber nicht, um sein Aussehen zu überprüfen, sondern um sich selbst in die Augen zu blicken, nur in die Augen. Lange. Sehr lange. Nur in die Augen. Und allmählich wird man zu einer fremden Person, zu einem Gegner, einem Feind, der einem das verborgene Ich, den Schatten, offenbart, und man wird aufgesogen in eine Spirale hinein, und plötzlich steht man jenseits des Spiegels, wie bei Jean Cocteau, wo Jean Marais durch einen flüssigen Spiegel hindurchgeht und ins Reich der Toten gelangt. Dabei lauert die Gefahr, dass man nicht mehr zurückfindet. Bei manchen Selbstbildnissen, z. B. denen des Belgiers Leon Spilliaert, kann man sich vorstellen, dass der Maler das Spiel mit sich gespielt hat, und das Schaudern vor der eigenen Existenz dabei erfahren hat.

Wer die Augen von Elisabeth Brockmann ansieht, hat die Wahl, sich von ihnen nur betrachten zu lassen oder auf sich selbst verwiesen zu werden und den Blick nach innen zu lenken auf das Unbekannte, das uns Angst macht. Meine Freundin Elisabeth kennt die Angst, die vor der Welt und die vor sich selbst, aber sie wird ihr immer mit offenen Augen entgegenblicken. Sehen und sich dabei selbst erblicken. Ich denke, sie lädt uns ein zu diesem Wagnis, bei dem wir am Ende sozusagen als Belohnung, sogar über eine schmale Treppe zum Himmel aufsteigen dürfen …

Zeughaus



Elisabeth Brockmann

Über die Arbeit am Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim

Der Platz vor dem Mannheimer Zeughaus war groß, grau und leer. Ein Kunstwerk sollte her. Alle meine Ideen für den ehemaligen Exerzier-Platz wirkten wie Lippenstift auf einem Gorilla. Ich hielt mich an den Auftrag – Kunstwerk auf Platz – suchte nach Lösungen und fand keine.

Das Gebäude war zwischenzeitlich für die Sanierung entkernt und eingerüstet worden, ich lief mit den Architekten durchs Haus, kletterte mit ihnen durch die leeren Fenster nach draußen aufs Gerüst, ließ mich aufs Dach führen und hielt dem schwindelerregenden Blick in die Tiefe stand, um mir vor den Architekten keine Blöße zu geben. Als ich wieder festen Boden unter den Füßen hatte, war auch mein Ruf bei ihnen gefestigt und die Idee geboren: Nicht der Platz bekommt ein Kunstwerk, sondern das Haus. Ich wollte das Haus gewissermaßen auf den Platz schauen lassen und die beiden – Haus und Platz – zu Akteuren in einem Spiel zwischen Betrachter und Betrachtetem machen.

Das bedeutete: Alle 50 Fenster der 20 × 60 Meter breiten Nordfassade würden bespielt mit den Teilen eines Augenpaars, das sich vom Platz aus gesehen zu einem scheinbar bewegten Blick verwandelt. Und es bedeutete auch: Gemeinsam mit den Architekten, Innenarchitekten und Kuratoren des Museums musste eine Lösung gefunden werden, die es mir erlaubte, sämtliche Fenster der Nordfassade dauerhaft zu verbauen. Mit Modellen, Photomontagen und Engelszungen habe ich für meine Idee geworben und gewonnen.

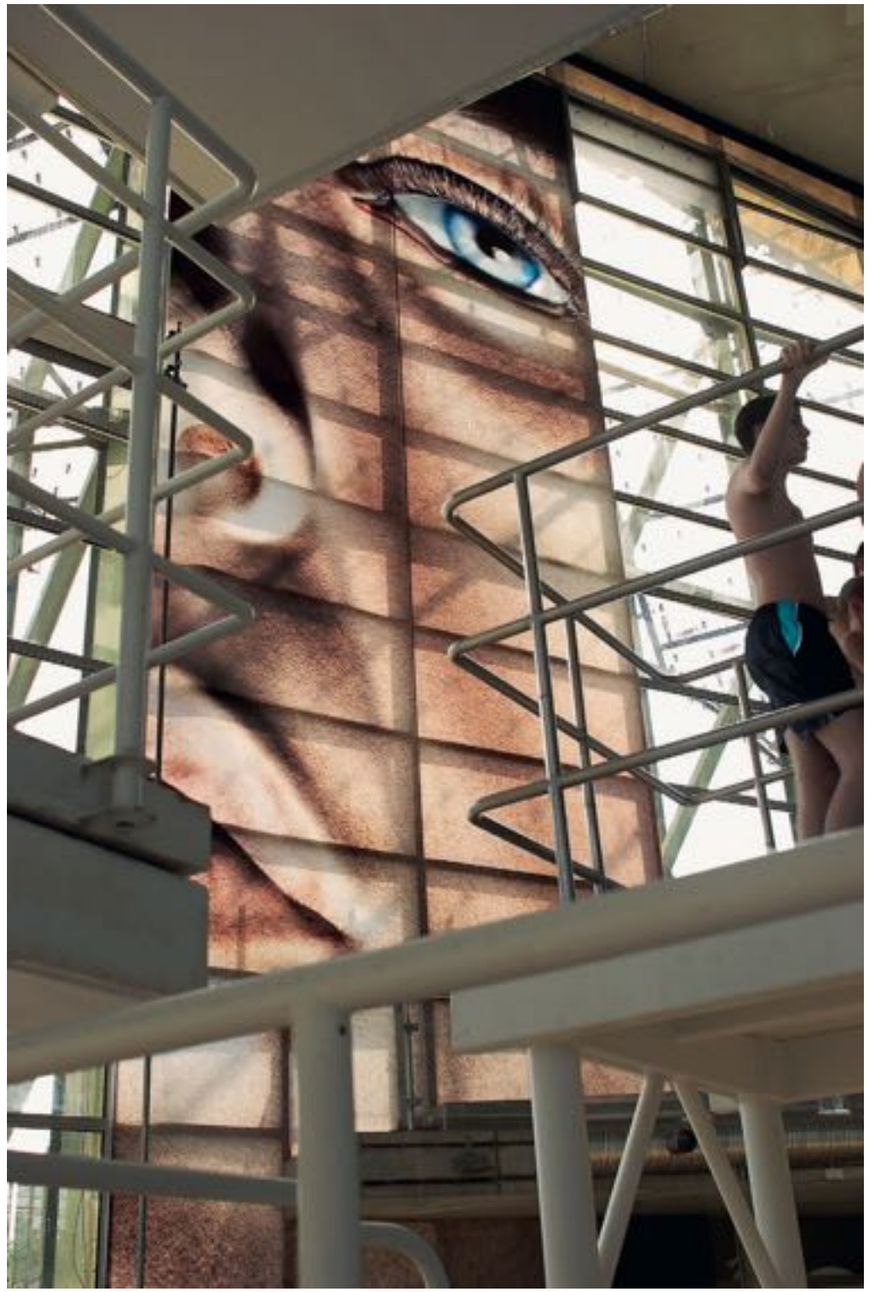
Beim Bau der Modelle entstand ein seltsames Problem: Meine Idee, das Augenpaar – es stammt übrigens von einer Schaufensterfigur – einfach in 50 Teile zu zerlegen und in die Fenster einzusetzen, funktionierte nicht. Es kam ein irrer, irgendwie verrückt wirkender Blick heraus. Erst als ich jedes einzelne Teil etwas verschob und »falsch« einsetzte, war das, was am Schluss herauskam, ein berührender menschlicher Blick.

Die 50 Einzelteile wurden in einer Dresdner Spezialdruckerei doppelt direkt auf transluzente Acrylglasplatten gedruckt, wobei sich ein neues Problem ergab: die einzelnen Bildteile sollten zwar jeweils mehrere Meter voneinander entfernt im Gemäuer sitzen, trotzdem wären auch leichte Farbabweichungen zwischen den Bildtafeln, vor allem bei den Hauttönen, verhängnisvoll gewesen. Da der Druck der riesigen Platten sich über eine ganze Woche hinzog und wir in dieser Zeit einen Wetterumschwung mit Temperaturunterschieden von 20 Grad hatten, traten aber genau diese Farbabweichungen auf. Der Kampf mit den Druckern war eröffnet. Sie sahen keine Farbabweichungen, sondern in mir einen übersensiblen Künstler. Am Ende sorgte eine zusätzlich eingebaute Klimaanlage für gleichbleibende Temperaturen und Farbtöne.

50 Bildtafeln, ca. 2,7 × 1,3 Meter groß, wurden von innen in die Fensterlaibungen eingehängt, dahinter Lichtmodule aus reflektierendem Aluminiumverbundmaterial mit insgesamt 380 Leuchtstofflampen im Gewände verschraubt und die Laibungen nach innen mit reversiblen Wandplatten verschlossen.

Bei der Einweihung sollte es – als Startschuss zu den 400-Jahr-Feiern der Stadt – ein Spektakel mit Bürgermeister und Glockengeläut geben. Der Bürgermeister hatte einen Startknopf vor sich, auf den er am Ende eines Countdowns drücken sollte, um die »Augen« anzuschalten. Dazu war Glockengeläut in der gesamten Stadt geplant. Während des Countdowns knipste im Haus jemand versehentlich die Lichtanlage an, die Augen leuchteten, der Bürgermeister geriet mit dem Countdown ins Schleudern, die Augen wurden wieder ausgeschaltet, die Glocken begannen zu läuten, der Bürgermeister drückte den Startknopf – und es blieb dunkel.

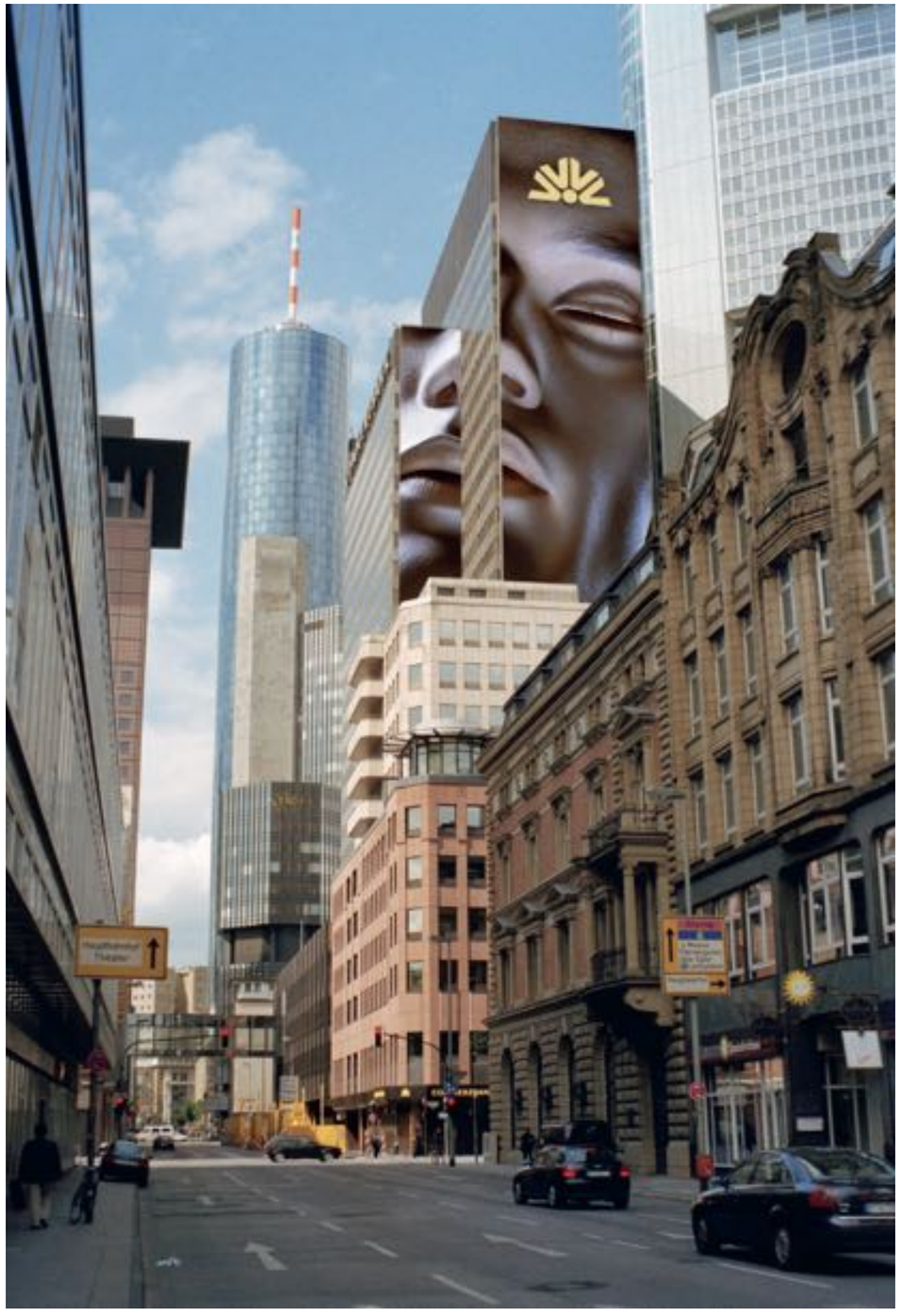
Heute ist die Installation eine Art Wahrzeichen der Stadt und zieht Touristen busladungsweise an. Immer wieder versuchen die Leute herauszufinden, warum die Augen sich bewegen. Dabei sind es nicht die Augen, sondern die Betrachter, die sich bewegen. Die Augen tun es nur scheinbar, weil sie so photographiert sind, dass sie dem Betrachter immer folgen.



HALLE EINGANG WEST

2.OG

schauspiel
haus



»Titel der Arbeit«, 2016
Ort und evtl. Zusatzinformationen

»Titel der Arbeit«, 2016
Ort und evtl. Zusatzinformationen

ALBERTINUM

Bernhard Waldenfels

Architektonischer Blickfang

Als ich im Winter 2004 bei einem Besuch in Dresden das Schlossviertel durchstreifte, blieb mein Blick unversehens oben an der Fassade des Albertinums hängen. Zwei Figuren sind mir in Erinnerung: vor dem Fensteroval die wartende biedermeierliche Dame in Rot, die aus der Dresdner Neustadt herübergekommen sein könnte, und eher an Barrikaden erinnernd das aufsässig dreinblickende, zerknitterte Selbstporträt mit Schiebermütze, unvermutete Gegenblicke aus der Höhe. Als ich zehn Jahre später im bayrisch-schwäbischen Friedberg miterlebte, wie Kirche, Gymnasium, Stadtarchiv und Schloss ihre Bildzeichen aussandten, war ich durch die Einladung zur Freilicht-Vernissage vorbereitet. Dennoch überraschte mich auch hier, was mich von vielen Seiten her anblickte und mit eintretender Dämmerung sein Aussehen änderte. Später entdeckte ich, dass Elisabeth Brockmann schon Jahrzehnte lang ähnlichen Bild- und Lichtabenteuern nachging.

MEDIALE UND EIDETISCHE VARIATIONEN

Ihre medialen Variationen sind von verwirrender Vielfalt. Von der anfänglichen Malerei im Schatten von Gerhard Richter geht es über Fotos, Fotomontagen, Spiegelkäfige, Leuchtkästen, Raumprojektionen bis zu Fassadengestaltungen und raumsprengenden Lichtinstallationen. Es fiel mir auf, wie lässig die Künstlerin über ihren Einsatz verschiedener Medien spricht, wenn es etwa um das Maskenspiel der Engel geht. »Ob man dabei nun Fotografie oder Malerei oder wie im Falle der Engel beides einsetzt, oder ein ganz anderes Medium, das ist letztlich nur eine Frage, welche Maske man bevorzugt. Aber eine Wesensfrage ist das nicht.«[1] Keine Versessenheit auf ein bestimmtes Medium also, sondern eine Fülle medialer Variationen. Diese Variationen kann man im Anklang an Platon und Husserl auch als eidetische Variationen bezeichnen, in deren Verlauf die bildhafte Gestalt des Eidos sich verändert. Doch um welches Thema kreisen die Variationen?

PLATONISCHE MOTIVE

Eine erste Antwort liefert Platons Höhlengleichnis, auf das die Künstlerin wiederholt anspielt und das mit seinen Lichtreflexen ihre Arbeit begleitet. Es trifft sich, dass ich kürzlich selbst, angeregt durch die Arbeiten des Lichtkünstlers Mischa Kuball, dem Höhlengleichnis einen Text gewidmet habe, den ich »Platons Blickwanderungen« nannte:[2]

Platon versetzt seine Leser in das Innere einer Höhle. Die Höhlenbewohner sind mit Seilen an ihren Sitz gefesselt; innerlich gefesselt aber sind sie von dem Anblick der vorüberziehenden Bilder. Diese sind selbst wiederum Bilder von steinernen und hölzernen Bildnissen,[3] die als »Wunderdinge *(thaumata)*« von Gauklern, wörtlich: von

»Wundermachern *(thaumatopoioi)*« hergestellt wurden. Die Betrachter werden in einen Bilderstrudel hineingerissen; es sind »wunderliche Gefangene«, die selbst ein »wunderliches Bild«, wörtlich: ein »ortloses Bild *(atopon eikona)*« abgeben. Sie richten ihren Blick auf die Bilderwand, ohne zu wissen, dass sie Bilder vor Augen haben. Erst der Blick hinter die Kulissen zeigt, dass sie Schattenbilder sehen, die auf die Höhlenwand projiziert werden, wobei die Lichtquelle den Betrachtern verborgen bleibt. Wie Halluzinierende sehen sie Gestalten und hören sie begleitende Stimmen, ohne zu wissen, was sie da sehen und hören. Die Lösung der Fesseln, auf die Platons Gleichnis abzielt, führt zur Erleuchtung, aber nur allmählich. Die mangelnde Gewöhnung an das Sonnenlicht blendet die Betrachter, so dass ihnen die Augen schmerzen und es ihnen vor den Augen flimmert. Der Glanz zieht den Blick an und wehrt ihn zugleich ab. Den Betrachtern dämmert etwas, doch werden sie dem Zwielicht der Dämmerung je ganz entrinnen? Würden sie gar nichts ahnen von dem, was jenseits der Sichtschranke auf sie wartet, so gliche der Ausstieg aus der Höhle einer Augenoperation, als würde man »blinden Augen ein Gesicht einsetzen«, oder einer technischen Hirnwäsche, als würde unser Gehirn umprogrammiert wie ein Computer. Die Blickwende setzt voraus, dass der Blick nicht gänzlich festgestellt ist, als wäre der Mensch ein »festgestelltes Tier«, anders als Nietzsche meint.

Soweit der alte Text, der seine Blinkzeichen aussendet. Unsere Künstlerin nutzt solche Vorgaben; sie gibt nicht vor, von einem Nullpunkt auszugehen. In Dresden sind es ausgewählte Porträts aus dem Museumsbestand, die einer verfremdenden Wirkung ausgesetzt werden, und in Friedberg sind es sakrale Figuren wie Heilige oder der Schmerzensmann, die in ein neues Licht gerückt werden. Die mehrfach auftauchende Botenfigur des Engels gehört einer Zwischenwelt an ähnlich wie Vergil, der Dante durch das Inferno und das Purgatorium führt. Auch die Puppenköpfe, die sich dazugesellen, sind Artefakte an der Schwelle des Lebens.

BLICKEREIGNIS

Das A und O der Bildinstallationen, die Elisabeth Brockmann uns vor Augen führt, scheint mir der Blick. Doch was für ein Blick? Nicht der perspektivische *Durchblick,* der geradewegs wie durch ein Bildfenster in die Welt schaut und der in der Renaissancekunst mit allen geometrischen Finessen ausgestattet wird. Vielmehr haben wir es zu allererst mit dem *Anblick* zu tun. Jemand oder auch Etwas blickt uns an, so wie uns jemand oder etwas anspricht oder anrührt. Der Anblick kann auch von künstlichen Augenmustern ausgehen, auf die das Kleinkind ähnlich reagiert wie auf das Gesicht der Mutter, so wie wir auch von Pfauenaugen sprechen oder von den Augen eines Würfels, indem wir ihnen eine bestimmte Physiognomie zuschreiben. Der Anblick verkörpert sich ferner im *Face to Face* einer Hausfassade. Die Künstlerin bemerkt, »dass man bei architektonischen Fassaden häufig von Gesichtern spricht: das Gesicht eines Gebäudes, manchmal haben ganze Städte ein Gesicht. Umgekehrt irritiert uns ein verschlossenes menschliches Gesicht, aus dem wir nicht schlau werden, weil es eine Fassade ist.« Das Gesicht kann verschlossen wirken wie eine tür- und fensterlose Wand oder ungastlich wie eine verriegelte Tür.

Was den Blick selbst angeht, so kündet er von dem außergewöhnlichen Ereignis, dass etwas sichtbar wird; dieses Ereignis vergessen wir, wenn wir uns in einer fertigen

Welt des Gesehenen und Bekannten einrichten, so dass wir nur sehen, was wir im Grunde bereits kennen. Als Anblick bedeutet der Blick aber zugleich, dass ich selbst als Sehender sichtbar werde, dass ich mich angeschaut und dem fremden Blick ausgesetzt fühle, so wie Adam und Eva im Angesicht Gottes erkannten, dass sie nackt waren. Platon beruft sich in der *Politeia* auf die alte Geschichte vom Ring des Gyges, der es dem lydischen König erlaubt, »recht wie ein Gott unter den Menschen« zu wandeln als jemand, der sieht, ohne selbst gesehen zu werden. Leiblich und menschlich sehen heißt aber, zugleich sehen und gesehen werden können. Haben wir normalen Menschen es also mit einem Wechselblick zu tun? Hier ist Vorsicht geboten. Ich sehe dich nie ganz so, so wie du mich siehst; im freien Blick können wir nicht einfach die Rollen tauschen wie in einem geregelten Diskurs. Der Andere, französisch geschlechtslos als *autrui* bezeichnet, begegnet uns nach Art eines Doppelgängers: mir ähnlich, aber doch ein Anderer, eine Andere, »ein Reflex, der dir antwortet, zuvorkommt, dich verblüfft«, wie Paul Valéry formuliert.

Der Blickvergleich kommt wie jeder Vergleich hinterdrein, und er hinkt wie jeder Vergleich. Am Anfang eines veritablen Sehabenteuers steht die Überraschung durch Ungewohntes, Erstaunliches, Erschreckendes, eine Ferne in der Nähe, die selbst dem vertraulichen Du etwas Abgründiges verleiht. Der fremde Blick ist unsichtbar, nicht als wäre er gänzlich außerhalb unserer Welt der Sinne, wohl aber, weil er nicht etwas ist, das ich schlicht beschreiben kann wie die Farbe oder den Schnitt der Augen und wie alles, was im eigenen Gesichtsfeld auftaucht. Der französische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty spricht denn auch von einem »Unsichtbaren *dieser* Welt«.[4] Das Unsichtbare, das sich unserem Zugriff entzieht, hat etwas Unheimliches, das im Beobachtungswahn des Paranoikers pathologische Formen annimmt. Das Kind, das die Augen schließt, um nicht gesehen zu werden, ahnt mehr von der Gewalt des Blicks als so mancher Erwachsene, der glaubt, den wilden Blick ebenso wie das »wilde Denken« zähmen zu können.

WIRKLICHKEIT DER BLICKWIRKUNG

Elisabeth Brockmann huldigt keinem postmodernen Allerlei. Sie bekennt sich ausdrücklich zur Suche nach einer Wirklichkeit, die über die künstlerische Darstellung hinausgeht. »Denn ich bin davon überzeugt, dass es nicht eigentlich die Darstellung der Wirklichkeit ist, die uns ergreift, sondern mehr als alles andere die Wirklichkeit selbst. Deshalb lässt die Kunst sie nicht aus den Augen.« Ähnlich bezeichnet Platon die Idee, die wir schauen, geradezu pleonastisch als »seiend Seiendes *(ontōs on)*«, also als ein »Mehr an Sein«, nicht als bloß Vorhandenes oder bloß Vorgestelltes. Doch wie hängen künstlerische Darstellung und Wirklichkeit zusammen? Wäre das Wirkliche schon vor der Kunst gegeben, so wären Bilder bloß nachträgliche Abbilder, und der Bildhauer bliebe hinter dem Tischler zurück, der brauchbare Tische und Betten herstellt, selbst wenn er nach Vorlage arbeitet. Wiederum erteilt uns das Phänomen des Blicks eine Lehre. Die Wirklichkeit, die dem Blick entspringt, besteht zunächst in nichts anderem als in der Wirkung, die der Angeblickte oder die Angeblickte in sich verspürt; sie besteht in dem, was uns widerfährt.

Platon bezeichnet das Widerfahrnis als Pathos, also als ein Erleiden, das im Leiden, aber auch in der Leidenschaft des Eros emphatische Formen annimmt, wie wir sie aus

der griechischen Tragödie kennen. Der pathischen Wirkung können wir uns nicht entziehen; denn sie ergreift uns, bevor wir zu begreifen versuchen. Selbst das reflexartige Zurückschrecken oder das Schutz suchende Sichabschirmen sind Formen der Antwort. Etwas fällt oder sticht ins Auge. Die Wirkung des Blicks kann, wie Platon ausdrücklich betont, schmerzhaft sein. Ein starker Schmerz, der über bloßes Missbefinden hinausgeht, ist etwas, das wir leiblich sind und nicht bloß an uns haben.

Hier zeigt sich eine Unausweichlichkeit, die auch unserer Künstlerin nicht fremd ist. Als sie von Hanna Schygulla eingeladen wird, etwas mit ihr für die Bühne zu machen, greift sie zu: »Das Theater hat nämlich gegenüber der Bildenden Kunst einen großen Vorteil: die Leute können während der Vorstellung nicht rausgehen.« Und zu ihrer Bearbeitung von Polyester-Köpfen, die uns ungeniert anschauen, bemerkt sie: »Ich habe versucht, sie dazu zu bringen, mir direkt in die Augen zu sehen, mich so anzusehen, wie sie später den Betrachter ansehen sollten: Nämlich so, dass Sie als Betrachter dem Blick nicht ausweichen können.« Der Blickfang wird künstlerisch eingesetzt. Wirkliches erweist sich als unausweichlich, sofern es uns vor Herausforderungen stellt, auf die wir nicht nicht antworten können. Wir sitzen in einer Blickfalle, ob wir wollen oder nicht. Als erlittene Wirkung reicht das Wirkliche tiefer als jede realistische Behauptung und Bestreitung und als jede idealistische Bemäntlung der Wirklichkeit. Auf dieser elementaren Ebene schließt die Realitätserprobung eine Selbsterprobung ein.

WIDERSTREIT IM BILD

Bekannt ist die Geschichte eines langwierigen Bilderstreits, zu dem nicht nur die monotheistischen Religionen beigetragen haben, sondern auch der Platonismus mit Einschluss seiner ostkirchlichen Form. Doch ursprünglicher als der Streit um das Bild, ist der Streit, der im Bild selbst ausgetragen wird. Das Rätsel der Bildlichkeit besteht darin, dass das Bild zugleich sichtbar ist und sichtbar macht. Es gibt eine ikonische und speziell eine pikturale Differenz, die das Bildende vom Gebildeten abhebt.[5] Würde diese Differenz getilgt, so würde das Bild sich entweder in der bloßen Materialität eines Farbflecks oder eines Strichmusters verfestigen oder umgekehrt sich in der Formalität eines bloßen Bildkonzepts verflüchtigen. Ein Bild, das nicht *als Bild* aufgefasst würde, würde ausschließen, dass wir etwas *im Bild* sehen und dass etwas *durch das Bild hindurch* seine Wirkung ausübt. Diese Spannung, die zum Grundbestand einer Phänomenologie des Bildes gehört, erzeugt eine Unruhe, die eine Arbeit am Bild wachhält. Freilich schließt dies nicht aus, dass sich das künstlerische Bild einem bloßen Design, einem Werbespot oder einem Ideogramm annähert. Das Bild ist und bleibt ein Zwitterwesen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.

BILDORT

Wo ist das Bild? Man wird sagen: dort, nahe dem Dachstock, in der Fensteröffnung der Stadtkirche oder schlicht an der Wand des Museums, des Zimmers. Doch diese schlichte Lokalisierung würde erneut voraussetzen, dass das Bild etwas Sichtbares ist und kein Vehikel des Sichtbarwerdens. Der Blick aus dem Bild, der anderswo beginnt, lehrt uns etwas anderes.[6] Das Bild sondert sich in ein Innen, aus dem der Blick kommt, und ein Außen, an dem er ankommt. Rimbauds berühmter Ausspruch aus dem *Brief eines Sehers*: »Ich ist ein Anderer: *JE est un autre*« lässt sich umwandeln in den Satz:

»Ich ist woanders – *JE est ailleurs*«. Die Betrachter sind nicht schlicht in der Höhle wie in einem unterirdischen Behälter, um sie herum wölbt sich eine Höhle, ähnlich wie die Augenhöhle das Auge umfängt.

Hören wir, wie die Künstlerin über die Fassade des Bayerischen Staatstheaters spricht, in das sie zeitweilig ein Augenpaar implantiert hat: »Aus einer Glasfront leuchteten die fotografierten Augen eines Schaufensterpuppengesichts als Projektion von innen nach außen. Wenn man das Gebäude betrat, drehte sich der Blick scheinbar um und sah einen von außen an.« Blickverschiebung und Blickspaltung sind Indizien einer andauernden Blickbewegung, die im Augenblick ihren zeitlichen Aspekt erkennen lässt. Der Bezug zur Architektur als einer Raumkunst, der sich schon in Platons Höhlenanlage andeutet, ist nicht zufällig. Dies gilt auch für den Blickfang, der uns am Albertinum in Dresden begegnet, in der Stadt also, in der August Schmarsow gegen Ende des 19. Jahrhunderts seine Theorie von der Architektur als einer »Raumgestalterin« am »Meridian unseres Leibes« entwickelte. Die schon erwähnte Front- oder Stirnseite gehört ebenso wie das Rückgebäude zu einer architektonischen Verkörperung des Raumes, die über den ästhetischen Anschein hinausgeht.[7]

LICHTBILDER

Bei Platon spielt das Licht eine dramaturgische Rolle, zunächst als das künstliche Licht des Feuers in der Höhle, dann als das natürliche Licht der Sonne unter freiem Himmel. Dass Natürlichkeit und Künstlichkeit sich nicht scharf voneinander trennen lassen, hat uns nicht zuletzt die moderne Kunst gelehrt, etwa in Gestalt der Impressionisten oder der Vertreter des Blauen Reiters, die auszogen, das Malen zu lernen. Für Platon bedeutet das Licht ein Drittes zwischen Sehendem und Gesehenem. Wir sehen *im Licht,* so wie wir *im Bild* sehen, bevor wir uns das Licht oder das Bild vor Augen stellen. In den Arbeiten der Künstlerin wird die Leuchtkraft der Bilder gesteigert durch künstlich hergerichtete »Leuchtkästen«, in denen die Innenwölbung der Mauerwand mit der Außenwölbung der Farbfotoeinlage verschmilzt. Eine wechselnde Leuchtkraft wohnt jedoch schon den Farben inne, die eben deshalb ein Eigenleben entwickeln. Die Leuchtkraft gehört ebenso zum strahlenden Blick, den die griechischen Physiologen in ihrer Lehre von den Blickstrahlen einzufangen suchten und der durch physikalische Wellenmessungen und durch neurophysiologische Bestimmungen der Farbwirkung keineswegs hinfällig wird. In Leuchtkästen blicken wir auch, wenn wir die nächtlichen Straßen einer Stadt durchstreifen; der Blick streicht über erleuchtete Fensterfronten hinweg oder taucht in Interieurs ein wie in »Lampenbassins«, wie Proust sie beim Gang durch die Garnisonstadt Doncières beschreibt.

Zur Verkörperung des Lichts gehören Schatten; nicht nur gesehene Dinge schatten sich ab, auch wir selbst werfen Schatten, indem wir uns gleichsam selbst im Licht stehen. Tanisaki, der als Vertreter einer fernöstlichen Kultur um den Reiz des Zwielichtigen weiß, singt das Lob des Schattens. Schattenlose Figuren erleiden einen Realitätsverlust, wie die wundersame Geschichte von Peter Schlemihl zeigt. Für Platon gehören Schatten zu den natürlichen Bildern, wie kein Künstler sie entwirft, selbst wenn er virtuos mit Licht und Schatten spielt. Die Lichtkunst der Photographie und der Kinematographie hat Platon in seinem Höhlengleichnis auf geniale Weise vorweggenommen. Technische Phantasien dieser Art verraten mehr von der faszinierenden Eigenart

des Technischen als routinierte Geschicklichkeiten eines Know-how. Das Dunkel der Höhle erinnert schließlich an das Schattenreich des Hades, dessen Todesspuren auch in die irdische Bildwelt eindringen, wenn Bilder abblättern wie die Friedberger Bildnisse oder wenn sie verblassen wie in Dresden.

BILDZAUBER

Bildern wohnt ein besonderer Zauber inne, so hat auch die Höhle etwas von einer Zauberhöhle. Doch hier beginnen die Zweideutigkeiten, die der Kunst und dem Künstlichen bis heute anhaften. Dies betrifft nicht zuletzt die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug der Kunst. An einer Stelle, wo die Künstlerin auf die Darstellung der Wirklichkeit zu sprechen kommt, fügt sie hinzu: »Kunst ist für mich im Idealfall eine geschaffene Wirklichkeit, aus der man wieder aussteigen kann, ohne zu stolpern.« Ohne zu stolpern? Weiter heißt es: »Die Kunst ist dazu da, die Höhle zu bewohnen und gleichzeitig von draußen in die Höhle zu gucken. Eintauchen und trotzdem klar sehen sozusagen.« Gleichzeitig? Auch das Kind kommt zu Wort, das eine Reise mit der Lokomotive spielt, aber mitten während der Fahrt aussteigt und den Lokführer allein weiterfahren lässt. Ist die Kunst nur ein Spiel, eine Art Kinderspiel (*paidia*), wie es auf griechisch heißt? Was wird dann aus dem Ernst des Lebens? Dies sind weitläufige Fragen, alte und neue. Beschränken wir uns auf das besagte Schaffen der Wirklichkeit, auf das Machen, das paradigmatisch in den alten Worten ‚Poet' und ‚Poesie' anklingt: Was macht der Künstler mit seinen Bildern?

Eine im Bereich der bildenden Kunst wiederholt herangezogene Formel lautet: Die Kunst macht Unsichtbares sichtbar. Doch bewegt dieses Machen sich nicht im Schatten eines Nichtmachbaren? Soll die Kunst ihr eigenes Gewicht behaupten, so kann die zitierte Formel nicht besagen, dass das Unsichtbare seiner Tiefe und Ferne beraubt und mehr und mehr dem Augenfälligen geopfert wird. Alles Sichtbarmachen des Unsichtbaren hat anzukämpfen gegen den Widerstand derer, die sich mit dem puren Angebot der Sinne begnügen, die der unmittelbaren Seh- und Augenlust frönen und sich gegen eine Befreiung des Blicks sträuben. Wie Platon im *Sophistes* (246 a) bemerkt, gibt es Leute, die »alles aus dem Himmel und dem Unsichtbaren auf die Erde herabziehen, mit ihren Händen buchstäblich Felsen und Eichen umklammernd«. Die Sehnsucht nach einer Kunst und einer Politik zum Anfassen gibt es auch heute. In den Partien der *Politeia* (440 a), in denen es um die Erziehung der Wächter geht, illustriert Platon den Konflikt zwischen Vernunft und Begierde mit einem drastischen Fall von Nekrophilie. An der Richtstätte vor den Mauern der Stadt liegen die Leichen Hingerichteter. Es wird geschildert, wie in einem der Bürger, dem dies zu Augen kommt, Lust und Abscheu miteinander kämpfen, bis am Ende die Begierde siegt und er mit weitgeöffneten Augen zu den Leichen hinstürzt: »Da schaut nun, ihr unseligen, sättigt euch an dem schönen Schaustück (*kalou thaumatos*).« Wiederum begegnet uns ein Wunderding, ein *thauma*, das aber dieses Mal nicht vom Gaukler hergestellt wurde, sondern vom Scharfrichter.

Bei Platon geht es nirgends bloß um die sogenannten schönen Künste, und auch unsere Künstlerin spart das Leidvolle nicht aus. Sie erinnert daran, dass Platons Höhlengleichnis Teil einer politischen Paideia ist, indem sie feststellt: »Die Neigung, den Schatten an der Wand Glauben zu schenken, oder, weniger vornehm ausgedrückt, das zu sehen, was wir sehen wollen, diese Neigung ist offensichtlich nicht klein zu kriegen

und hat nicht zuletzt ganze Kriege ausgelöst.« Der Philosoph schreibt in der Tat nicht über die Sinne, ohne die Verführung der Sinne zu bedenken, so wie Wittgenstein nicht über die Sprache schreibt, ohne die »Verhexung« durch die Sprache zu beschwören. Schauen wir uns in der heutigen Welt um, so blickt uns die Wirklichkeit mit tausend künstlichen Augen an, von Litfaßsäulen, Plakatwänden, aus Fernsehspektakeln, die Gewalt als Delikatessen servieren, aus Werbespots, die sich in den Blick einschmuggeln, aus Powerpoints, die das eigene Sehen vorkauen – ein vielfältiges Fastfood für unsere Sinne, das nach Blickaskese ruft. Wie bringt es die Kunst fertig, aus der Höhle herauszuführen und den faulen Zauber, der unsere Sinne einlullt, zu durchbrechen, ohne den Illusionen eines schönen Scheins zu verfallen und ohne die Normalität des Alltags anzuschwärzen?

Elisabeth Brockmann pocht auf die Wirklichkeit als eine »eigene Realität«, die sich die Kunst selbst schafft. Doch wie kann Selbstgeschaffenes uns befreien, wenn wir selbst im Bann der Sinne und der Gewohnheit stehen? Denken wir an die alte Geschichte von Pygmalion, der den Traum des Malers als eines »Lebensmalers« verwirklicht, indem er eine Statue schafft, die so lebensecht ist, dass sie – wie später bei Daumier – vom Sockel steigt. Käme es nicht darauf an, das Unsichtbare sichtbar zu machen, ohne ihm seine Unsichtbarkeit, seine Ferne, seine Fremdheit zu nehmen – eine Fremdheit, die selbst das Eigene heimsucht? Michel Foucault gibt dieser Forderung einen paradoxen Ausdruck, wenn er folgert: »Die Fiktion besteht also nicht darin, das Unsichtbare sichtbar zu machen, sondern sehen zu lassen, wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Unsichtbaren ist.«[8] Spuren davon finden sich auch bei Platon. Das Unsichtbare lässt sich als ein Überschuss fassen, als ein glanzvoll Strahlendes, als *lampron* wie das Schöne in Platons *Phaidros* (250 b), anders gesagt: als ein Überreales, ein Surreales.

Die Ikone, die Elisabeth Brockmann zu ihren frühen Inspirationsquellen zählt, könnte man als ein Bild betrachten, in dem sich die Fremdheit des Anderen verdichtet, als eine Essenz, die alles durchdringt, als Strahlungszentrum, dessen Strahlen allerdings nicht ungefährlich sind. Der Künstler, der eine »bildmachende Kunst (*eidolopoiētikonon*)« ausübt, dessen Ehrgeiz aber darauf geht, es in einer »selbstmachenden Kunst (*autopoiētikon*)« einem göttlichen Demiurgen gleichzutun und die Sachen selbst hervorzubringen anstatt bloßer Abbilder (*Sophistes* 266 a), dieser Künstler stößt auf eine innere Grenze, wenn er als menschlicher Künstler genötigt ist, auf das zu antworten, was ihn anblickt, anspricht und was ins Bild drängt. Wenn laut Nietzsche Gedanken kommen, wenn sie wollen, nicht wenn ich will, so dürfte dies auch für Bilder gelten. Auch die künstlerische Poiesis stammt dann, ungeachtet aller Erfindungskraft, die sie beflügelt, aus dem Pathos. Sie würde die Höhle niemals gänzlich verlassen, so wie der Blick die Magie des Blicks niemals völlig hinter sich lässt.

Endnoten

1 Bloße Zitate im Text stammen aus einem Vortragsmanuskript von Elisabeth Brockmann aus dem Jahr 1999. Ähnliche Äußerungen finden sich in dem Gespräch der Künstlerin mit Alice Arnold-Becker, das im Ausstellungsbuch Glück, Friedberg 2014, abgedruckt ist.

2 Platons Spiegel und die Aktualität des Höhlengleichnisses. Angeregt durch Projektionen von Mischa Kuball, hg. von A. Bettin, L. Emmering, B. French, Karlsruhe 2012, wiederabgedruckt in: B. Waldenfels, Platon. Zwischen Logos und Pathos, Berlin 2017, Kap. II unter dem Titel »Höhlengänge und Blickwanderungen«.

3 Sie heißen griechisch ›Lebewesen (zōa)‹, so wie der Maler wörtlich ›Lebenszeichner (zōgraphos)‹ genannt wird.

4 Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1986, S. 198, dazu B. Waldenfels, Sinne und Künste im Wechselspiel, Berlin 2010, Kap. 5: »Bildhaftes Sehen bei Merleau-Ponty«.

5 Vgl. B. Waldenfels, Der Stachel des Fremden, Frankfurt/M. 1990, Kap. 13: »Das Rätsel der Sichtbarkeit«, zuvor schon in: Kunstforum International, Bd. 100, 1989, S. 331–341.

6 Vgl. B. Waldenfels, Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 3, Frankfurt/M. 1999, Kap. 6: »Der beunruhigte Blick«.

7 Ebd., Kap. 9: »Architektur am Leitfaden des Leibes«.

8 Michel Foucault, »Das Denken des Draußen«, in: Schriften zu Literatur, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979, S. 137.

Elisabeth Brockmann

Über die Arbeit in einer Firmen-Lobby

Eine »schöne Landschaft« wollte der Chef der Dresdner Firma nmd für seinen neuen Firmensitz, der 2002 bei der Jahrhundertflut untergegangen war. Nach dem Wiederaufbau sollte sie in der Lobby leuchten.

Ich bat den alten Herrn, einen Tag mit mir in Dresden zu verbringen, was ihn wohl zunächst verblüfft und dann gefreut hat. Er hat mir die Reste vom alten Firmensitz und sein Elternhaus nebenan gezeigt, die Schule gegenüber, in die er als Junge ging, und den Keller unter dem Neubau. Im Elternhaus klafften die Einschusslöcher aus dem letzten Krieg, im Keller hatte mein Auftraggeber das Bombardement der Engländer überlebt, und in der Schule war nach der Bombennacht der Platz neben ihm frei, weil sein Freund verbrannt war. Wie hätte ich an einen Ort mit dieser Geschichte »eine schöne Landschaft« pflanzen sollen?

Nach wochenlangem Überlegen beschloss ich, den Auftrag abzulehnen, es sei denn, ich dürfte die Geschichte – z. B. in Gestalt des zerschossenen Elternhauses – mit einbauen. Darauf der Firmenchef am Telefon: »Ich habe mich nicht getraut, Sie danach zu fragen.«

Für den ersten Teil der Arbeit habe ich das Elternhaus photographiert, für den zweiten am »Krönungs-Tag« der Frauenkirche mit Kamera, Handy und Mitarbeitern das höchste Haus der Stadt bestiegen. Die Kuppel der Kirche, die beim Angriff der Engländer zerstört worden war, kam als Geschenk aus England zurück und sollte an diesem Tag feierlich aufgesetzt werden. Diese Szene, verbunden mit dem Elternhaus, wollte ich als leuchtendes Panorama in die Firmen-Lobby einbauen. Natürlich mit blauem Himmel.

Vor der Kirche hatte ich den Firmenchef mit Telefon postiert, der wiederum mit dem leitenden Ingenieur der »Krönung« verbunden war, so dass wir auf dem Hochhaus erfahren konnten, wann die Kuppel aufgesetzt wird, die bereits am Haken eines Krans über der Kirche schwebte. Je nach Windgeschwindigkeit an der Kirche konnte es ganz schnell gehen oder noch Stunden dauern. Und ich wollte genau den Augenblick erwischen, in dem die Krone ganz knapp vor dem Aufsetzen über dem Kirchturm schwebt.

Über uns zog ein Gewitter auf, wir hatten Mühe, den ersten Sturmböen standzuhalten, einer hielt die Kamera fest, der andere fragte beim Firmenchef an der Kirche nach, wie lang es noch dauert. Der verstand unsere Ungeduld nicht: über der Kirche war noch blauer Himmel. Die ersten fetten Regentropfen klatschten auf die Kamera, ein Mitarbeiter hielt einen provisorischen Regenschirm darüber, der andere telefonierte, und ich hatte den Finger am Auslöser.

Allerdings war in dem Augenblick, als die Kuppel endlich die letzten Meter auf die Kirche niederschwebte, auch dort schon dunkelgrauer Himmel, so dass ich für die »schöne Landschaft« auch den Himmel besänftigen musste.

Elisabeth Brockmann

Über die Arbeit in Friedberg

Kunst für »750 Jahre Friedberg« – ich war nicht sicher, ob mir in diesem Kontext überhaupt etwas einfällt … und fuhr trotzdem hin. Trübes Winterwetter, abends kaum Menschen in den engen Gassen, und eine Gastwirtschaft, die »Köpfhäusl« hiess – der Ort schien gewöhnungsbedürftig. Ich bin durch Kirchen und Kneipen gezogen, habe Museum und Friedhof besichtigt, mit Bürgern geredet, die Friedberger Zeitung gelesen, Gartenzwerge und Heiligenfiguren photographiert, frustriert die Heimreise angetreten, zuhause die photographische Ausbeute gesichtet, mit Hunderten von Bildern lustlos meine Atelierwände tapeziert … und plötzlich etwas entdeckt: Gesichter.

Marode Heiligenfiguren mit abplatzender Farbe und aufgesprungenem Holz, in ihrer groben Bemalung befremdlich und zugleich ergreifend. Da war eine verblüffende Menschlichkeit. Gesehen habe ich sie erst im Atelier. Beim nächsten Besuch in Friedberg habe ich sie genauer ins Visier meiner Kamera genommen, sie ausgeleuchtet, mich ihnen wie lebenden Menschen genähert, versucht, ihren Blick zu fixieren und mich manchmal erschreckt, wenn sie lebendig wurden.

Zuhause wieder mit ihnen die Wände bedeckt, so dass ich umgeben war von irren, netten, fordernden, suchenden, ängstlichen, blutenden, triumphierenden, demütigen, leidenden, weinenden, brüllenden, lächelnden Gesichtsausdrücken. Mein Atelier glich einem religiösen Gruselkabinett, das ich, wenn Besuch kam, verhängte. Es war mir peinlich. Also hatte es zumindest ein Potential, mit dem ich etwas anfangen konnte.

Bei Gesprächen mit den Friedberger Bürgern fiel mir auf, dass sie fast alle von religiösem Gedankengut geprägt sind, aber auf eine so selbstverständliche Weise, dass ihnen die Skurrilität dieser christlichen Ikonographie gar nicht mehr auffällt. Deshalb war es verlockend, ihnen die Ikonen ihrer Religion so zu präsentieren, dass die ihre Selbstverständlichkeit verlieren. Das hieß: sie mussten an Orten auftauchen, wo keiner damit rechnet; sie mussten so gross sein, dass der Betrachter allein schon durch den »falschen« Maßstab eine andere Perspektive auf die gewohnten Gesichter bekommt; und sie mussten leuchten, um ihre frappierende Ausstrahlung auf die Spitze zu treiben. Wieder bin ich mit der Kamera durch die Stadt gelaufen, diesmal mit dem Ziel, Häuser zu finden, in die ich die leuchtenden Gesichter versenken konnte – wie »zwischen Blumen versenkte Kanonen« (Schumann über Chopins Noten). Von den ca. 20 Gebäuden – Privathäuser, städtische Gebäude und eine Kirche – blieben am Ende 8 übrig, bei denen der Eigentümer zustimmte, der Denkmalschutz nichts einzuwenden hatte und die baulichen Voraussetzungen zumindest brauchbar schienen.

An einem strahlenden Frühlingstag bin ich mit meinen Technikern in den schwankenden Korb eines Krans geklettert, um die Stellen in den Baukörpern – teilweise in 60 Metern Höhe – in Augenschein zu nehmen. Erst dann ließ sich eine halbwegs realistische Kalkulation erstellen. In einer eigens anberaumten Sitzung habe ich dem Stadtrat in

Photomontagen meine Ideen und die Kosten präsentiert. Die Skepsis am Anfang war mit Händen zu greifen. Für die Dauer meiner Rede habe ich versucht, ein Friedberger zu sein, der seine Heiligen zu kennen meint. Am Ende haben sie geschlossen zugestimmt.

Das war der Startschuss. Bin wieder mit Kamera nach Friedberg gereist, habe mir all die sonderbaren Figuren aus den Depots und Kirchen holen lassen, sie dramatisch ausgeleuchtet und mich gewundert, dass die Mutter Gottes schielt. Dass Christus am Kreuz wie ein rachsüchtiger Verbrecher aussehen kann. Und dass die sterbende Afra je nach Ausleuchtung in despektierliche Verzückung gerät.

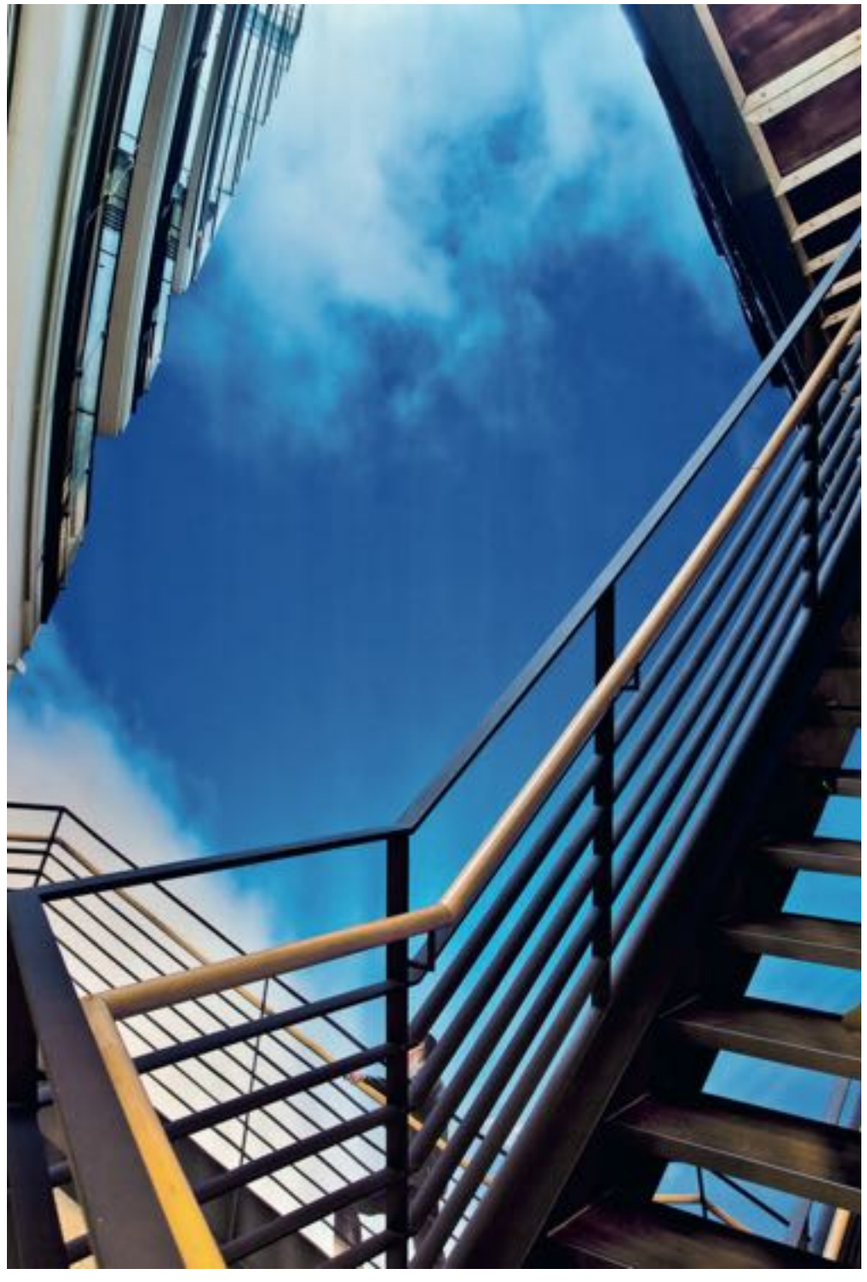
Unterdessen haben die Techniker für jede einzelne ausgesuchte Position einen Plan entwickelt, wie die Ideen umzusetzen sind, ohne die teilweise denkmalgeschützten Gemäuer irreversibel zu schädigen. Lichtmodule in Formaten zwischen 1,5 und 9 qm wurden in Dresden gefertigt…

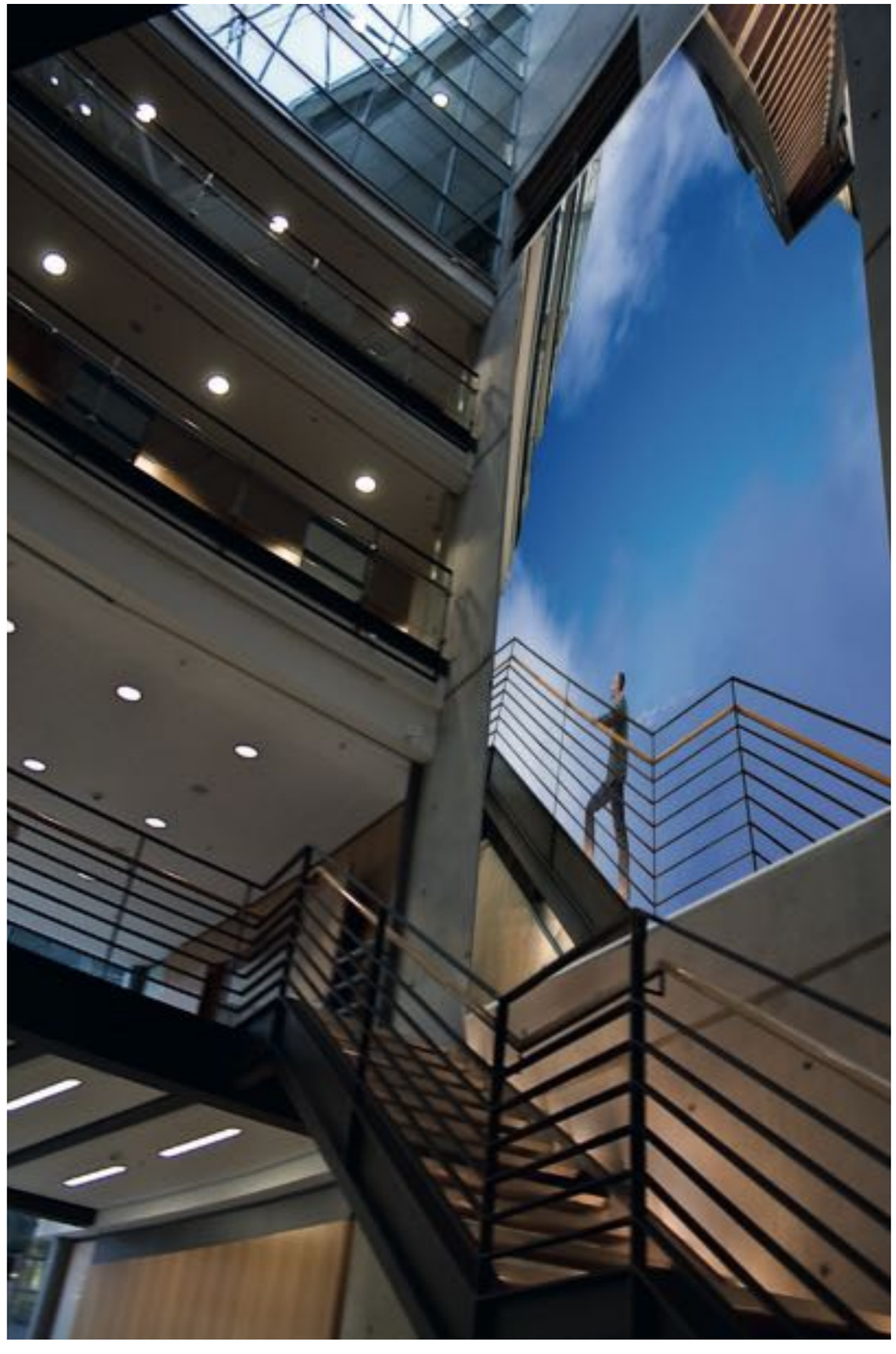
… und im gesamten Friedberger Stadtgebiet mit Spezialzargen in die Wände geschraubt oder geklemmt, was bereits die Neugier und Anteilnahme der Friedberger weckte: »Und für sowas geben die Politiker Geld aus!« Solange nur die blanke Technik zu sehen ist, überwiegt die Skepsis.

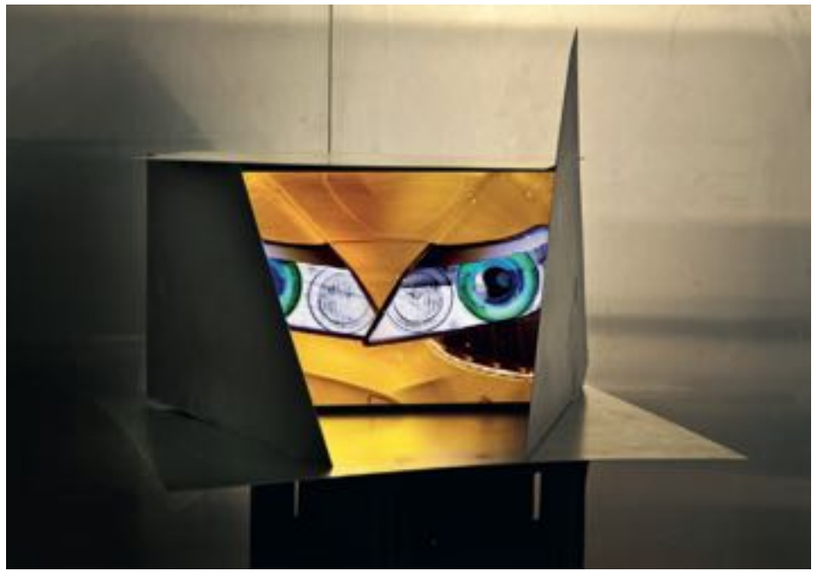
Die Friedberger Presse berichtete regelmässig, und als der Kran für die Montage anrückte, waren die Reporter auch schon da.

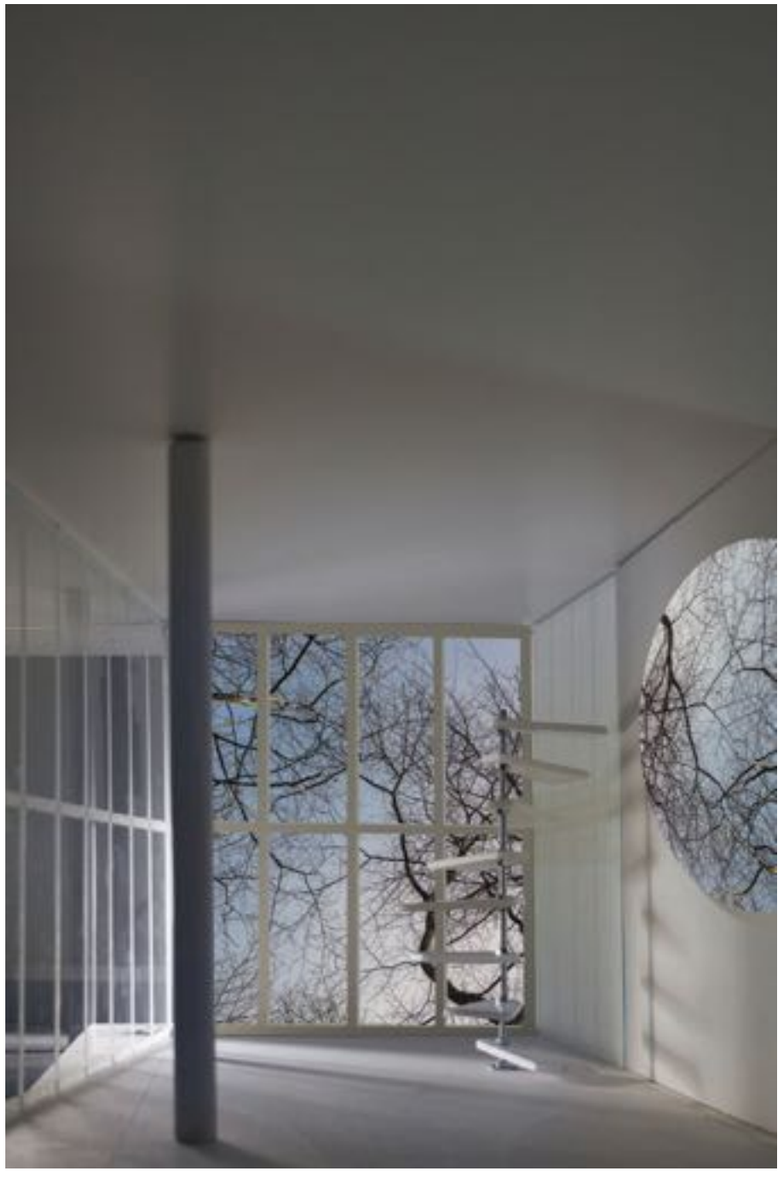
Bei diesen Montage-Terminen laufen nach monatelangen Vorbereitungen alle Stränge zusammen – Entwurf, Druck, Planung, Genehmigungsverfahren, Montage-Technik, Elektrik, Statik bis hin zur Organisation von Strassensperrungen und Kran – und ich komme mir manchmal vor wie ein Schäferhund, der die Herde durch ständiges Wadenbeissen zusammenhält. Trotzdem läuft manchmal auch etwas aus dem Ruder. In Friedberg z. B. hing das Bild der Madonna schon am Haken und verfing sich auf seinem Weg an die Spitze des Schlossturms an einem Mauervorsprung. Es dauerte nicht lange und die Feuerwehr half aus. Die Friedberger sind ziemlich hilfsbereite Leute. Und sie lieben ihre Heiligen.

Im Sommer wird es nochmal spannend. Da bespielen wir den Kirchturm – oben eine Jungfrau, unten das blutüberströmte Gesicht eines Gekreuzigten. Die Jungfrau soll in einer Fensteröffnung leuchten, hinter der sich die Glocke befindet. Bei der ersten Begehung des Turms von innen über wackelige Leitern wurde uns die Wucht der läutenden Glocke bewusst, als sie unerwartet losschlug und einen von uns fast aus dem Fenster gefegt hätte. Wir brauchen also eine Leucht-Konstruktion, die erstens schall- und luftdurchlässig ist und zweitens den Witterungsverhältnissen in 60 Metern Höhe standhält. Im Sommer wird der Turm für Sanierungsarbeiten eingerüstet. Das machen wir uns zunutze: Sobald das Gerüst steht, können die Techniker von aussen die ca. 5 Meter hohe Fensteröffnung exakt vermessen. Während der Turm saniert wird, wird in Dresden die Jungfrau in drei Teilen gebaut und pünktlich zum Abschluss der Arbeiten nach Friedberg transportiert. Beim Abbau des Gerüsts wird der Moment abgepasst, der das reibungslose Einsetzen der Bild-Konstruktion erlaubt, so dass nur ein leichter Gerüstaufzug zum Anheben der Teile gebraucht wird. Das Kirchturm-Stück ist ein Abenteuer für alle Beteiligten, vom Pfarrer, der die Idee, nachdem ich sie ausführlich mit ihm besprochen habe, vor seiner Gemeide vertreten muss, bis zu den Konstrukteuren, die die Umsetzung der Idee für mich ausgetüftelt haben. Aber vor allem für mich – weil ich noch nie so nah am Himmel gearbeitet habe.









Bernhard Wittenbrink

Über das Licht als Bildmotiv und dessen Betrachtung

Das, was keiner braucht und was wir alle zum Leben brauchen, steht bei Elisabeth Brockmann im Mittelpunkt ihrer künstlerischen Arbeit: Licht in all seinen Erscheinungsformen, Licht als Mittel bildnerischer Wahrnehmung.

Bei der Auswahl ihrer Bildmotive achtet sie sehr auf die unvermittelte Wahrnehmung des Dargestellten bis hin zur totalen Irritation. Augen starren einen an – wobei es genau umgekehrt ist. Denn unsere lebendigen Augen blicken auf die Abbildungen von Augen, die nicht einmal Abbildungen von echten menschlichen Augen sind, sondern nur die gemalten Illusionen von Augen. Würde Brockmann nur einen Spiegel à la Gerhard Richter als unser Gegenüber aufhängen, so würden wir uns in unserer Existenz wahrnehmen, so aber blicken wir in eine Illusion, in eine Kulisse und werden auf uns selbst zurückgeworfen.

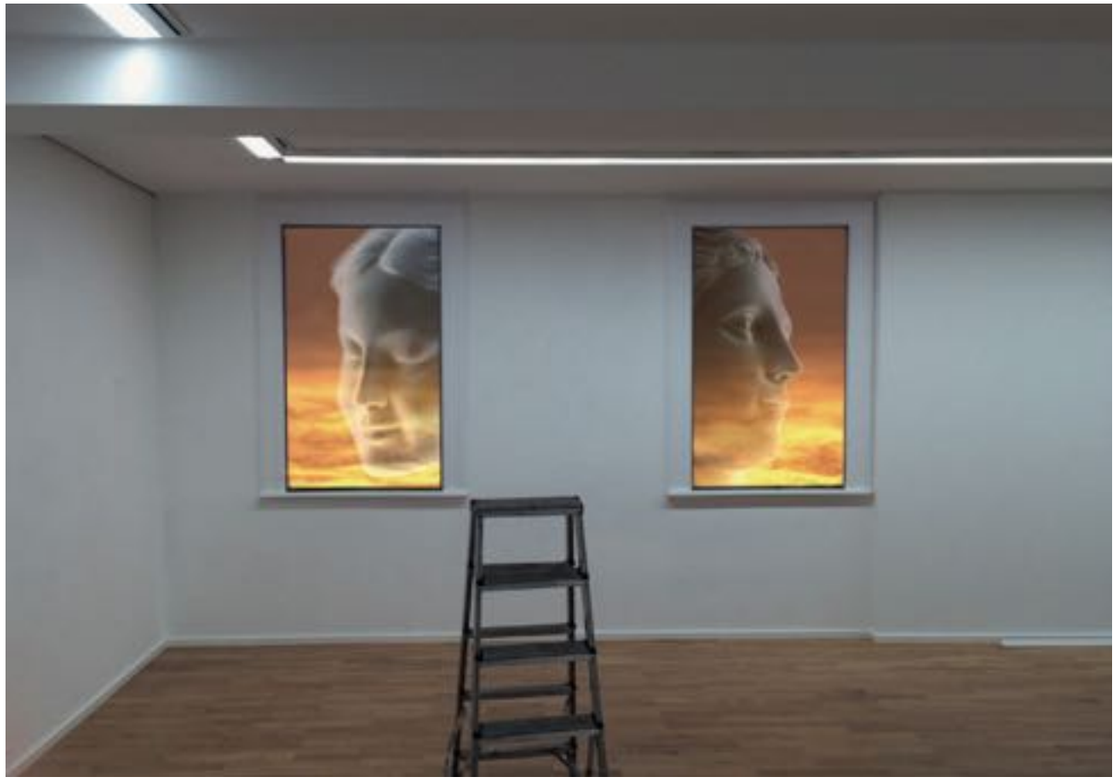
Immer wieder bringt sie tote Gegenstände zum Leuchten und erfüllt sie so mit Leben, das sie nicht haben können, es uns aber vorgaukeln. All ihre gefundenen Gesichter, sei es von Schaufensterpuppen, alten Madonnen oder Jesusfiguren, fordern uns zur Betrachtung heraus, und wir werden bei all ihren Arbeiten mit der Betrachtung wieder auf uns gestellt. Wir blicken in das Licht von Autoscheinwerfern und fragen uns, was schaut uns an? Oder wir sehen das Bild mit dem einsamen Goldfisch im Weltall, der uns plötzlich selbstverständlicher vorkommt als viele irdischen Darstellungen.

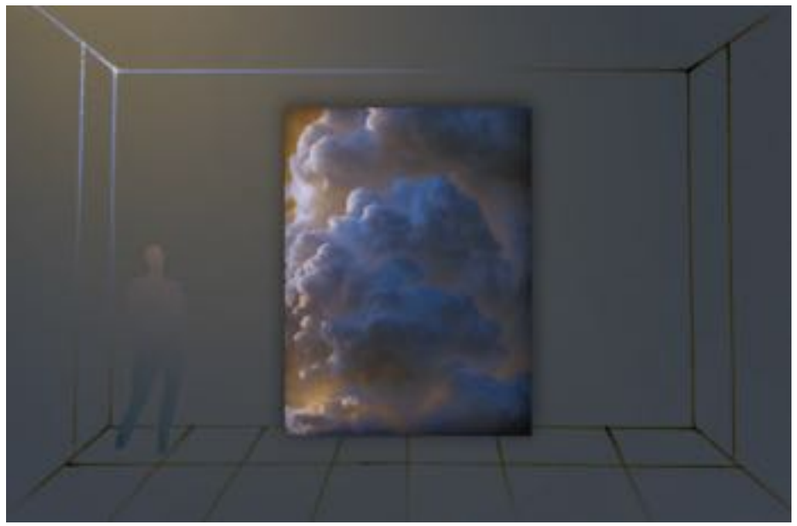
So verweigert Brockmann in einer Serie der letzten Bilder überhaupt den Gegenstand der Betrachtung, ohne dass ihre Bilder abstrakt werden. Doch man fragt sich: was sehe ich? Das Sehen selbst wird zur abstrakten Handlung einer Bildenträtselung. Eine geometrische Form, Wasser, Wolken und das Licht, diese diffusen Erscheinungen werden konkret und bilden fast einen darstellenden Spiegel, durch den man hindurchsehen kann und die Welt von Elisabeth Brockmann entdeckt.

Diese Welt ist in ihrem breit aufgefächerten Werk faszinierend. Brockmann benutzt auf der einen Seite konkrete Gegenstände, Abbildungen von historischen Personen bis hin zu klischeehaft aufgeladenen sexuellen Bildvorstellungen. So öffnet sie einen gedanklichen Raum, den man fast willkürlich bei der Bildbetrachtung durchwandert. Bei den kleinen ovalen Kopfporträts, die sie frei in einem Raum an den Wänden platzierte, gerät man unweigerlich in das Wechselspiel von Betrachtung und betrachtet werden. So hat man nicht das Gefühl, dass man die Werke erobern und verinnerlichen kann, sondern man erlebt die Arbeiten als eine Kunst, der man nicht entrinnen kann.

Ebenso verhält es sich bei den frühen Fotoarbeiten mit sexuellen Darstellungen. Lässt man sich intensiv auf die Bildbetrachtung ein, so wird man von den Motiven vereinnahmt durch genaues Hinsehen oder absichtliches Übersehen, hingezogen oder abgestoßen. Auch hier fällt die Betrachtung auf einen zurück oder man geht wie durch einen Spiegel hindurch.

Bei den großen Wasser-/Wolkenbildern, auf türkischer Seide gedruckt, ist dies nicht möglich. Hier steht man tatsächlich vor einer Bildwand oder in einem Bildraum, in dem man sich vollkommen verlieren kann. Die matte Oberfläche der Seide schafft die Distanz zum Bild, ganz im Unterschied zu ihren frühen Leuchtkästen, bei denen die spiegelnde Glasoberfläche sich wie ein Fenster öffnete. Bei allen Arbeiten von Elisabeth Brockmann ist es schwer, ihrer Bildwelt zu entrinnen, sie zieht einen in das Bild hinein als ginge man durch eine gespiegelte Welt.





Stephan Trescher

Nuages, nuages

Wolken: Dramatisch dräuen sie über hochalpinen Felsformationen, Gipfeln und Graten, sie türmen sich selbst auf zu Gebirgen, wo sonst keine wären, über Stadtsilhouetten oder sanft geschwungenen Wiesen, es sind wabernde Nebelballungen über spiegelnden Wasseroberflächen in ungreifbaren Aggregatszuständen, oder sie nehmen die Gestalt monumentaler Skulpturen an, wenn sie als monströse, solitäre Blumenkohlköpfe in der Landschaft stehen, noch kurz vor ihrer Mutation zum apokalyptischen Atompilz, aber bereits ganz schön bedrohlich.

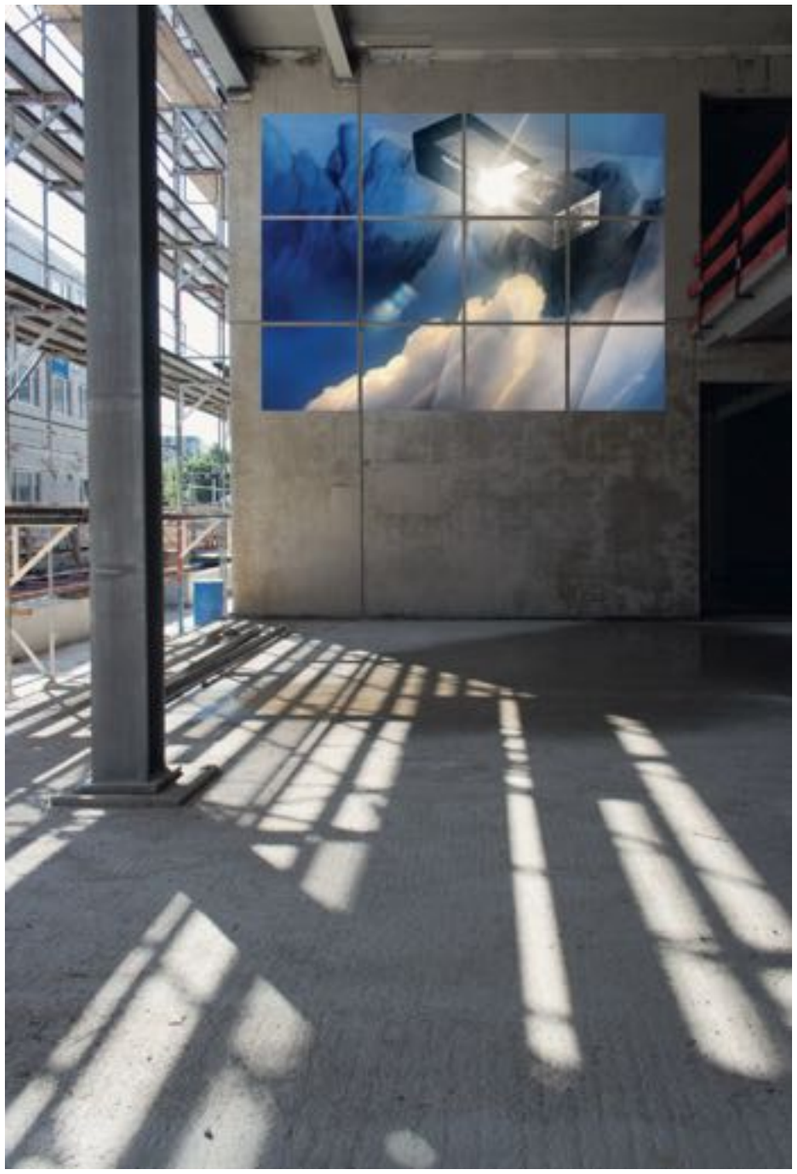
Sie können sahneweiß und schiefergrau daherkommen, sich als rosa-violette Akzente vor blau-kühle Abendhimmel schieben oder im strahlenden Rotorange der aufgehenden Sonne erglühen, schweflig gelb oder kohlenstaubbraun verfärbt sein, eine regenschwangere Gewitterfront, eine schnörkelig schwebende Meringue, ein bleischwer schwarzblaues Ungetüm, wie frisch aus den Reagenzgläsern einer Hexenküche gekrochen, oder ein breites Band aus flüssigem Gold, das sich über den ganzen Horizont ergießt.

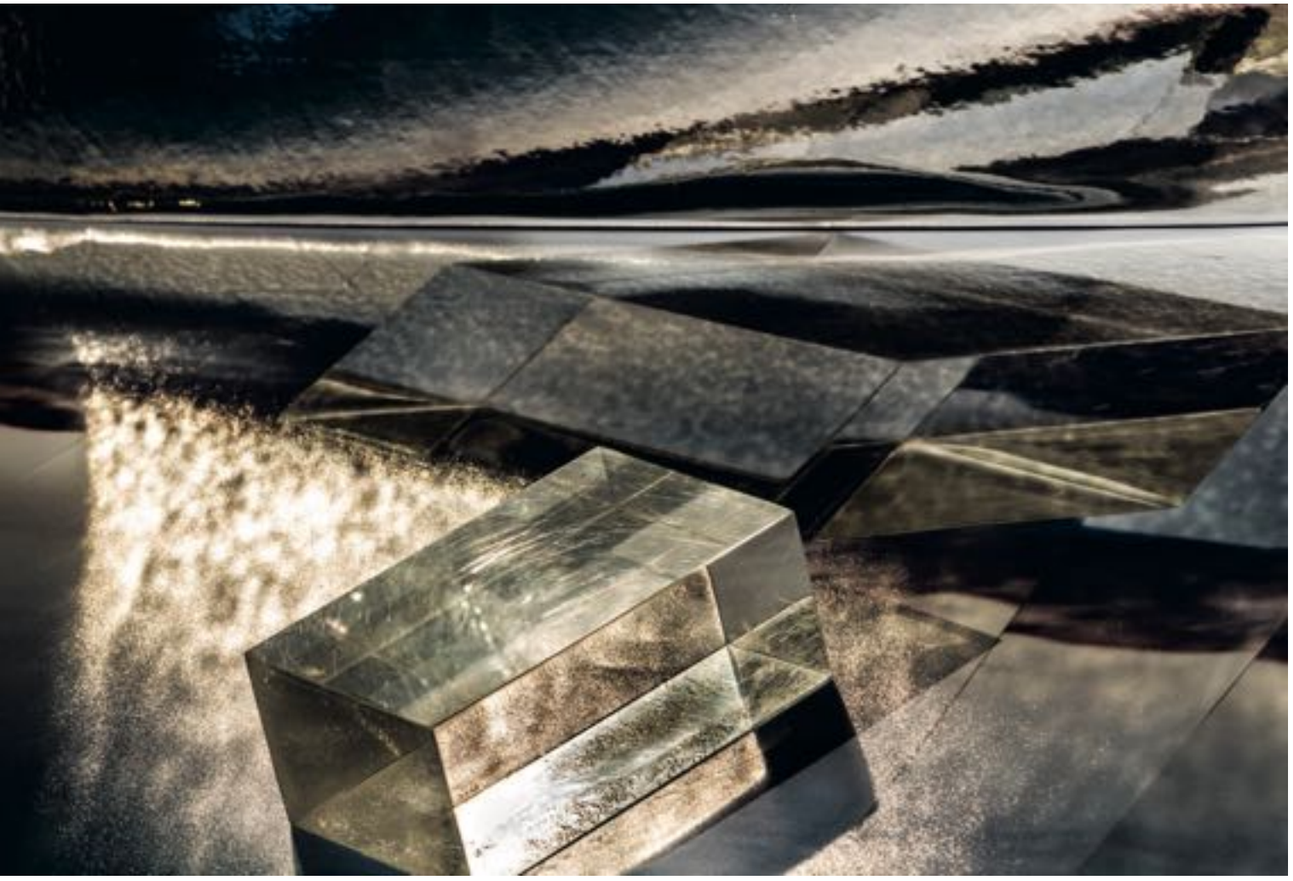
Nie gehen Elisabeth Brockmanns Wolkengebilde ganz in einer realistischen Darstellung auf, völlig unabhängig davon, wie sehr sie korrigierend-manipulierend ins photographische Bild eingegriffen hat – immer ist es eine spürbare Steigerung des naturalistisch Abbildlichen. Wobei sie weniger den Katastrophenszenarien diverser Weltuntergangsfilme aus Hollywood nacheifert als vielmehr der Phantasie der Maler nachspürt: Dem Betrachter drängen sich Assoziationen von überschwänglich barocken Deckenfresken über die zarten Himmelsbilder der Romantik bis zum wilden Drama der widerstreitenden Elemente auf den Gemälden William Turners auf.

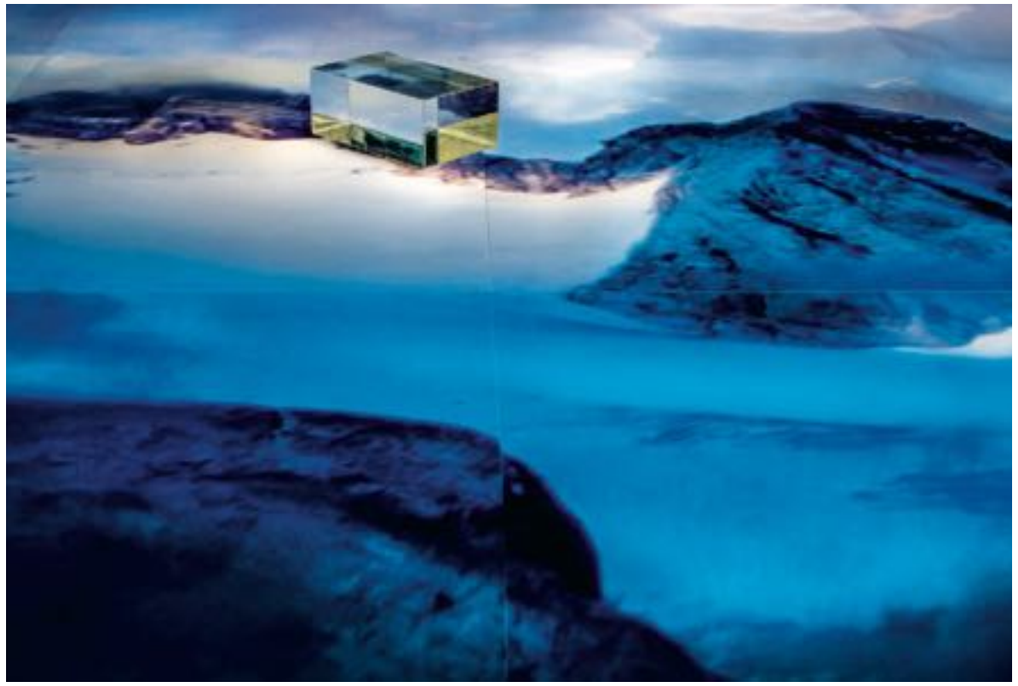
Die Wolken sind also in der Tat das malerischste Element in Brockmanns Bildern und in ihrer amorphen, schwer zu fassenden Form beinahe so etwas wie die abstrakte Essenz eines reinen Farb-Licht-Spiels im Raum.

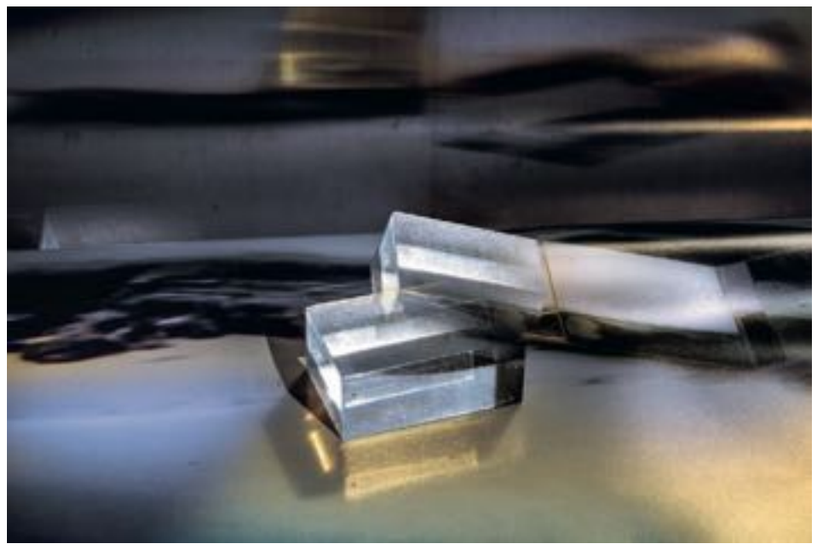
Zugleich aber wirken sie fast immer unglaublich plastisch, greifen in den Raum aus und scheinbar über die Begrenzungen des Bildes hinweg, tun also auf einer motivischen Ebene genau das, was die Künstlerin auf einer medialen in ihrem ganzen Werk betreibt: das Auflösen von Raumgrenzen.

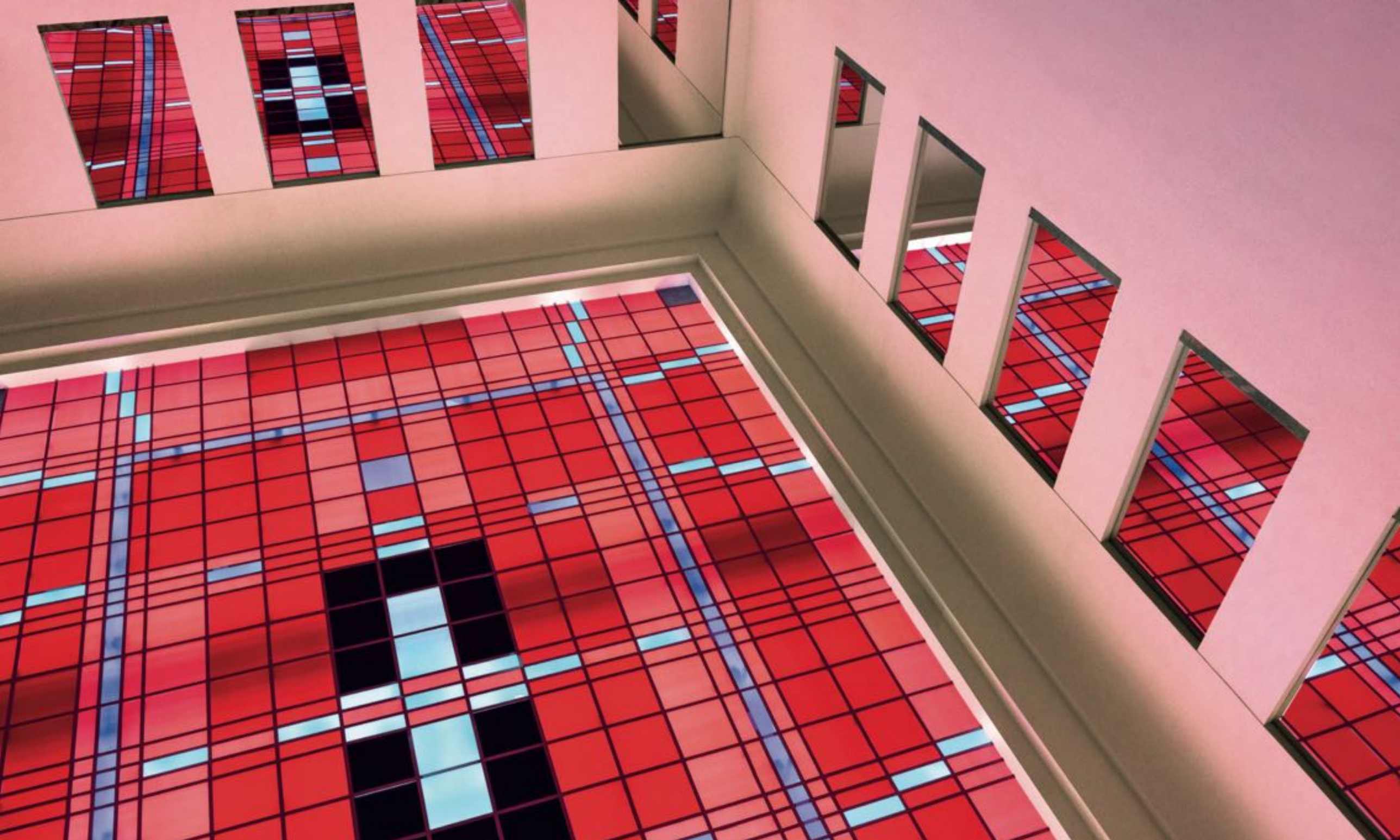
In ihrer flüchtigen Gestalt sind diese Wolkenwesen aus Wasserdampf und Schwebeteilchen aber auch immer wandelbar und dynamisch und damit, paradoxerweise, trotz ihrer skulpturalen Präsenz zugleich der bewegteste Bestandteil von Brockmanns Bildern, der am ehesten den Fluss der Zeit in ihre leuchtenden Tableaus integriert.

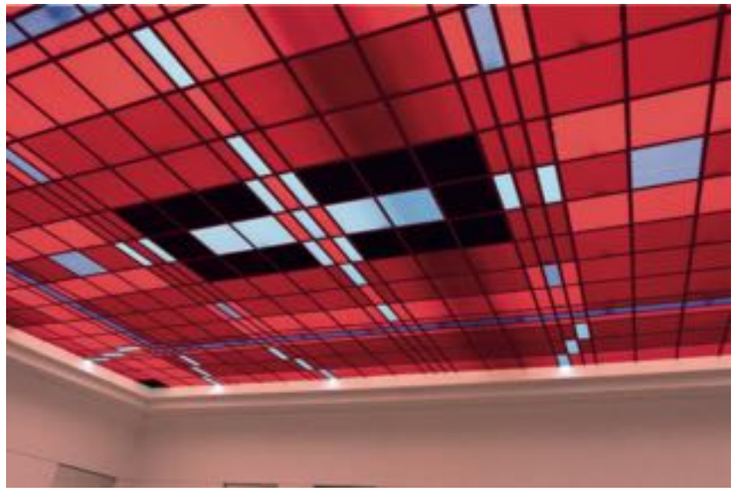


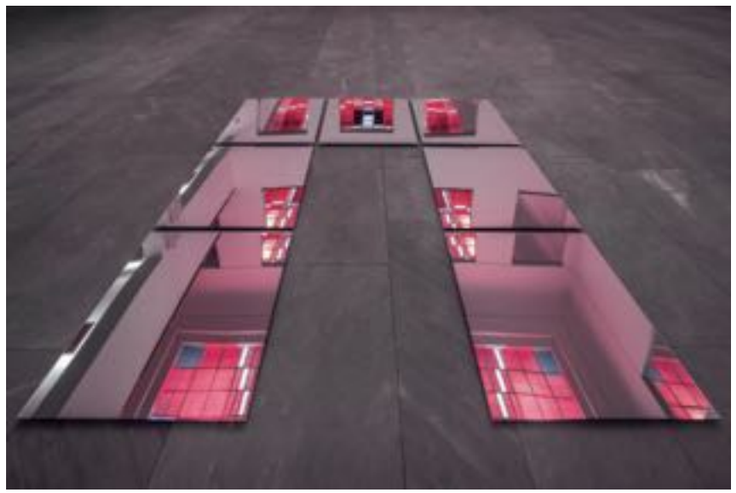


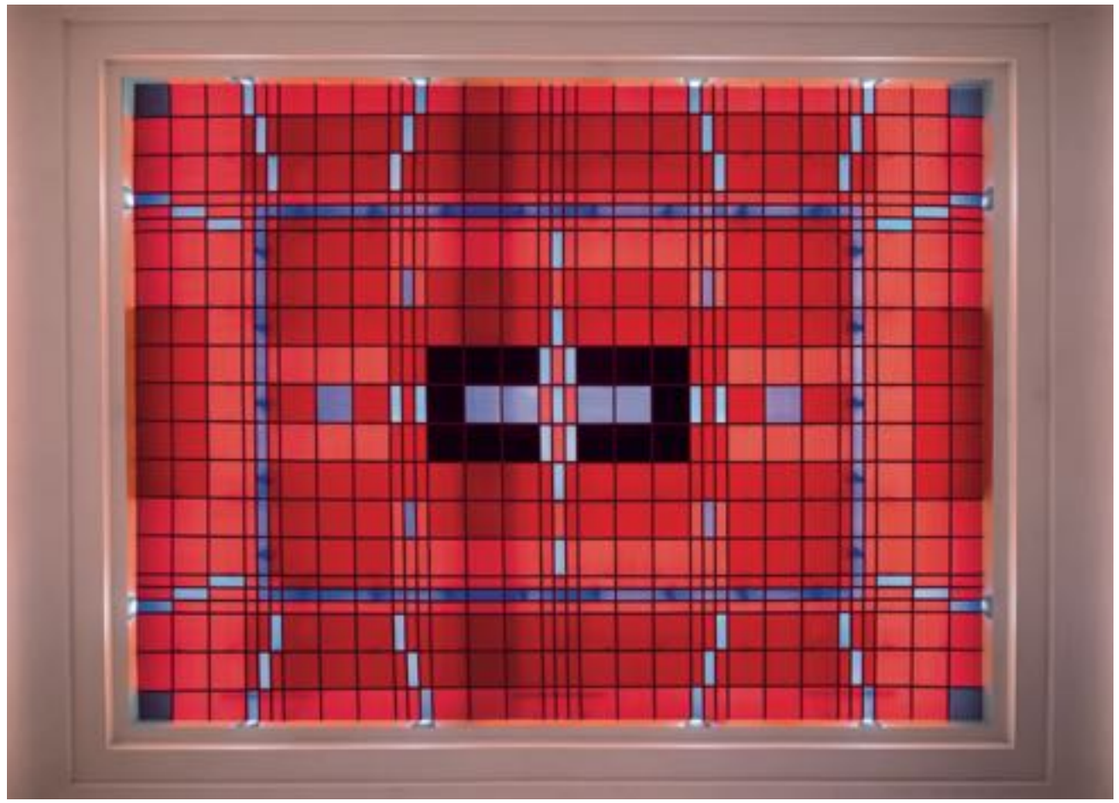












Elisabeth Brockmann

Aufbau-Tagebuch aus dem Baukunstarchiv NRW

22.2.22
Zur Zeit schneiden wir an den Farb-Folien, es sind zwar »nur« 693 Stück, aber jedes Rechteck hat 4 Seiten, und die wollen einzeln geschnitten werden. Die Folien sind dermaßen statisch aufgeladen, dass wir sie kaum auseinanderkriegen und ständig niesen müssen. Und natürlich wird am Ende alles ganz einfach aussehen. Hoffentlich.

25.2.
Das Schneiden der Farbfilterfolien auf den Millimeter beschäftigt uns jetzt schon seit drei Tagen, wird sicher nochmal so lange dauern und ist tierisch anstrengend. Ich frage mich im Moment alle 5 Minuten, wer sich so einen Schwachsinn ausgedacht hat.

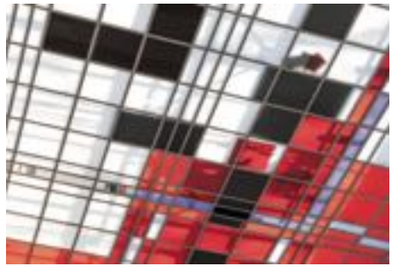
28.2.
Gestern war Schulung durch die Industriekletterer inklusive Herzklopfen. Seither klettern wir in zünftig klapperndem Geschirr im Dach herum.

1.3.
Heute war der bisher heftigste Tag. Dieses Herumkriechen im Glasdach auf den Holzplatten, die immer vorsichtig von einem Feld zum nächsten geschoben werden müssen, dabei darauf achtend, dass man nie unangehängt ist, und sich dauernd den Kopf stoßend in dem wilden Gestänge, dazu geschmort werden von der brennenden Sonne, die sich da oben sofort zum Grill verwandelt: es ist nicht lustig. Dabei hatte ich noch den leichtesten Job, weil ich nur zeitweise auf allen Vieren herumgekrochen bin, wobei die Knieschoner viel zu groß für mich sind und dauernd rutschen und auch das Geschirr nicht wirklich meinem Leibesumfang gerecht wird, also rutscht. Und weil der Rettungshebel zu hoch für mich ist, muss ich im Notfall auf einem Gestänge hockend balancieren, während ich den Abgestürzten langsam nach unten gleiten lasse. Dafür hat man 20 Minuten Zeit, danach sterben die Beine ab und der Kreislauf bricht zusammen. In dieser Zeit ist auch der Notruf abzusetzen und dabei sollte ich möglichst nicht vom Gestänge fallen. Der schönste Spruch der Fassadenkletterer gestern war, als ich mich beklagt habe, dass mein Geschirr an einer Stelle klemmt: je mehr es einhakt, desto angenehmer wird der Sturz. Na ja, hoffen wir mal, dass ich als Sicherung nicht wirklich zum Einsatz komme.

Ist schon ein komisches Gefühl, dieses Affentheater für so ein bisschen Kunst. Und dabei ist noch überhaupt nichts zu sehen. Ab und zu kriege ich Panik-Anwandlungen bei dem Gedanken, dass es am Schluss ganz mau aussieht und alle mit dem Finger auf

mich zeigen, weil ich soviel Wind gemacht habe für so eine schlappe Performance. Vor allem nachts überfällt mich das jetzt regelmäßig.

2.3.
Heute gab es kurzfristig den Super-Gau. Morgen sollen die 21 großen Spiegel geliefert werden. In den letzten Wochen habe ich mich mehrmals vergewissert, dass alles nach Plan läuft bei der Spiegel-Firma. Sie waren schon genervt. Vorige Woche habe ich mich vergewissert, dass letzten Donnerstag Produktions-Beginn ist. Gestern habe ich mich vergewissert, dass jetzt Donnerstag, also morgen, Liefertermin ist. Heute Mittag kam die beruhigende Email, dass morgen zwischen 10 und 12 geliefert wird. Und heute Nachmittag kam der Anruf, dass die Alu-Profile aus der Türkei heute Nacht (!) falsch geliefert worden seien und ob man trotzdem mit der Produktion anfangen solle. Ich kann nichtmal behaupten, dass ich Schnappatmung hatte, die Luft ist mir einfach ganz weg geblieben. Der Produktionsleiter war geknickt, meinte, das läge alles an der Ukraine, weil die Lieferketten unterbrochen sind, und ob wir nicht mit den neuen Profilen auch zurecht kämen. Ich habe den Dortmunder Techniker zu erreichen versucht, was aber nicht geklappt hat und zwischenzeitlich in der Spiegelfirma auf eigene Faust die Produktion freigegeben – in der Hoffnung, dass der Dortmunder Mitarbeiter die Montage-Formen umstellen kann. Er kann. Heute Nacht soll angeblich alles fertig werden und wird dann nach Dortmund gekarrt. Keine Ahnung, ob die das in der kurzen Zeit alles akkurat hinkriegen. Wenn nicht, sind wir aufgeschmissen. Morgen Vormittag wissen wir mehr.



Die 14 Spiegel, die auf dem Boden liegen werden, habe ich heute Morgen bei einer anderen Firma abgeholt, sie haben mir dann eröffnet, dass die rückwärtige Beschichtung leider eine andere als bei meinem Test-Spiegel ist, so dass sie jetzt superempfindlich ist und nicht mehr in der von uns eingeübten Form gehandhabt werden kann. Vermutlich liegt das auch am Ukraine-Krieg.

3.3.
Heute sind die Spiegel tatsächlich pünktlich angekommen. Nur leider gab es einen klitzekleinen Makel. Jedes Alu-Profil sollte mit 4 Löchern versehen sein, das habe ich mir mehrmals bestätigen lassen, immer wieder nachgefragt, gestern nochmal angemahnt und heute morgen bei meiner Frage, wie die Produktion in der Nacht gelaufen ist, auch wieder bestätigt bekommen (wahrscheinlich weil sie schon wissen, dass ich ein Pedant bin.) Tatsächlich waren auch alle Löcher markiert. Nur gebohrt, das waren sie nicht. Wir haben also heute den Tag damit zugebracht, die Löcher zu bohren,

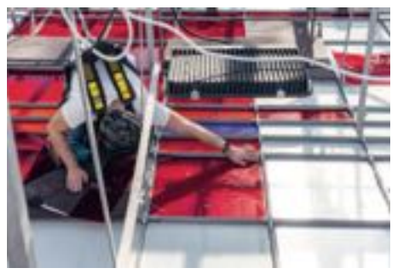
wobei man höllisch aufpassen muss, dass auch nicht ein einziger Metall-Span an die Oberfläche der Folie rührt, weil sie wie Diven sind, die Spiegel. Einmal feste hingucken, und schon gibt es eine Macke. Vom Gewicht her sind sie jetzt mit den viel massiveren Profilen allerdings auch wie Diven, also die von der fülligen Sorte. Wir haben sie jeweils zu zweit die Treppe raufgeschleppt. Danach hab ich Sternchen gesehen. Aber jetzt ist die allererste Spiegelreihe fertig – und sie sieht absolut perfekt aus.

Aber wehe wenn einer im Haus die Tür zuhaut, dann gerät alles in Bewegung – ziemlich beängstigend, zumindest, wenn man nicht damit rechnet.

4.3.
Die Spiegel in der ersten Etage stehen. Während wir erschöpft zusammen unten im Saal stehen und nach oben gucken, fällt mir die Szene in Chaplins Großem Diktator ein, wie Hitler und Mussolini auf den Frisörstühlen sich immer weiter in die Höhe pumpen. Und plötzlich passt das Bild von Putin und seinen Besuchern am sechs Meter langen Tisch dazu. Ist Putin verrückt wie Hitler?

Ich bin von der ewigen Rennerei völlig erledigt. Immer wenn die Jungs einen Spiegel einsetzen, renne ich ans andere Ende des Saals, brülle Kommandos, um sie gerade auszurichten, renne zurück, kontrolliere das Ergebnis, immer hin und her, bis er perfekt sitzt. Ich glaube, es wird gut. Das Wochenende ist frei, da kann ich nochmal an der Farbstruktur der Decke arbeiten, bevor sie dann am Montag »eingedeckt« wird, jedenfalls ansatzweise. Vielleicht werden wir ja wirklich bis Ende der Woche fertig.

Vermutlich fühlt es sich für uns alle zur Zeit seltsam an, angesichts eines uns real bedrohenden Krieges weiter so zu arbeiten wie bisher. Um so wohltuender finde ich, an Leonie Reygers zu denken, die dieses Museum im Krieg unter schwierigsten Bedingungen aufgebaut hat. Sie hat im Angesicht der Zerstörung an der Kunst festgehalten. Vermutlich wusste sie, dass es eine Kraft ist, die gerade in so einer irrationalen Situation hilft, den Verstand nicht zu verlieren.



8.3.
Seit heute kriechen wir wieder auf dem Dach herum, und es ist eine Quälerei, die ich eigentlich nicht mehr vertreten kann. Die drei Männer hängen in sengender Hitze in ihren Geschirren auf den Knien und arbeiten sich zentimeterweise vor, müssen ständig unter Dachstreben durch kriechen und auf meine Ansage hin Folien verteilen, die dann auch noch manchmal zu groß sind, weil die Karrees kleiner sind als ausgemessen (wir konnten ja ohne Klettergeschirr bisher nur die an den Rändern ausmessen). Zwischendurch kam dann noch der Fotograf und wollte »Künstlerin bei der Arbeit«-Fotos machen, was sogleich dazu geführt hat, dass ich mich mit meinen Ansagen verheddert habe und die Jungs Fehler beheben mussten, die ich deswegen verursacht hatte.

Im Moment kann ich mir kaum vorstellen, dass es eine normale Eröffnung gibt mit Häppchen und freundlichen Reden. Eigentlich müsste ich im Büßerhemd dastehen und Abbitte leisten für den Irrsinn, auf den ich mich eingelassen und zu dem ich andere verleitet habe. Mir selbst ist heute manchmal so blümerant geworden, dass ich das Gefühl hatte, nicht mehr auf den Beinen stehen zu können. Und bei den Männern habe ich gesehen, wie bleich sie oft waren, wenn sie sich kurzfristig unter ihren Helmen aufgerichtet haben und gleich wieder mit dem Kopf vor das Dachgerüst schlugen. Ich habe wahnsinnige Angst, dass einer von ihnen ohnmächtig wird, auf das Glas fällt und durchbricht. Wenn morgen nichts passiert, sollten wir das Schlimmste geschafft haben.

10.3.
Es ist geschafft. Die Decke leuchtet. Ich komme mir vor wie eine Wöchnerin, die sich neun Monate lang auf ihr Kind gefreut hat. Dann ist es da und sie denkt: Aha, so siehst Du also aus.

Christos Stremmenos

Apparate abstrakter und transparenter Raumproduktion: Elisabeth Brockmann im Lichthof des Baukunstarchivs NRW

»Führt jeder Spiegel auf der Welt hierher?«
Aus dem Film »Orphée«, von Jean Cocteau, 1950

»Mit diesen Handschuhen werden Sie durch Spiegel schreiten wie durch Wasser«, lässt Jean Cocteau Heurtebise tröstend zu Orphée sprechen. Die Handschuhe, auf deren magische Eigenschaften Heurtebise hinweist, sind eine Hinterlassenschaft der todbringenden Prinzessin, die nur wenige Momente zuvor an dieser Stelle Eurydike abgeholt hat. Angesichts des plötzlichen und völlig unerwarteten Todes seiner geliebten Eurydike gibt es für Orphée jedoch keinen Trost mehr in dieser Welt. Vollkommen bestürzt wandelt er verwirrt im gemeinsamen Schlafzimmer zwischen ihrem Totenbett und dem gegenüberliegen Spiegel. Raum und Zeit scheinen still zu stehen. Die Trauer ergreift ihn umso mehr, als ihm bewusst wird, dass er in den letzten Momenten der gemeinsamen Lebenszeit seiner Geliebten kaum Beachtung schenken wollte. Wie sehr sich doch – fast unbemerkt – die Vernachlässigung in den Alltag eingeschlichen hatte.

»Die Spiegel sind die Pforten, durch die der Tod kommt und geht«, verrät Heurtebise, der Chauffeur der todbringenden Prinzessin, und zeigt Orphée damit einen Ausweg, der zu Eurydike führt. Er drängt ihn in die glatt-klebrig glänzenden Handschuhe des Todesengels, denn sie sind der Schlüssel, der die Pforte zur Welt der Toten öffnet. Mit gestreckten Armen schreitet Orphée in Richtung Spiegel und wagt sich mit den latexummantelten Fingerkuppen an dessen Oberfläche. Schon die erste, kaum Millisekunden andauernde Berührung überführt die spiegelnd-starre Oberfläche ins Fluide und bringt ihre viskosen Qualitäten zur Geltung. Um die in den Spiegel eintauchenden Fingerkuppen entstehen sich ringartig ausbreitende Kapillarwellen, die ihn gänzlich bis zu den Rändern seiner Einrahmung in Bewegung versetzen. In diesen, durch die erste Berührung in einen kleinen Ozean verwandelten Spiegel taucht Orphée ein und gelangt letztendlich – wie von Heurtebise vorausgesagt – in das Medium des Hades, das sich hinter der starren Oberfläche des Spiegels unbemerkt verborgen hielt. Ganz verblüfft in der Unterwelt angekommen, wird Orphée feststellen, dass »jeder Spiegel auf der Welt« an diesen Ort führt (Abb. 1 und 2).

Über diesen in Schwingung geratenen Spiegel lässt Jean Cocteau seinen Orpheus in seinem 1950 erschienenen Film »Orphée« in die Unterwelt gelangen, um die tote Eurydike wiederzufinden. Der Regisseur verlegt dabei in seiner filmischen Adaption die Handlung des altgriechischen Mythos ins Zeitgenössische. Der Spiegel ist ihm dabei ein Topos des Übergangs. Seine Oberfläche, die der Regisseur filmisch in Vibration versetzt, wird dramaturgisch zum Ort transzendentaler Erfahrung, die von der Welt der Lebenden zur Welt der Toten überleitet. Doch nicht nur die dem Leben Entrissenen finden mit Hilfe von Todesengeln durch die spiegelnden Pforten den Weg in ihr neues Zuhause. Auch die Bewohner der Unterwelt kommen heimlich nachts durch den Spiegel in die Welt der Lebenden, nach der sie sich so sehr sehnen, für kurze Momente zurück.

Abb. 1 & 2: Orphée taucht durch den Spiegel ins Reich der Toten. Filmszenen aus Jean Cocteaus Film »Orphée«, 1950

Auch die Künstlerin Elisabeth Brockmann lässt uns in die Welt des Spiegels eintauchen. Anders als bei Cocteau sind jedoch die magischen, die starre Oberfläche durchbrechenden Handschuhe, die sie uns überzieht, um in die Viskosität des Glatten einzutauchen, keine schimmernden latexartigen Apparate. Vielmehr stattet sie durch ihre Inszenierungen das Optisch-Visuelle mit haptischen Eigenschaften aus.

Während Cocteau Spiegel zunächst vordergründig zur Erzeugung und Wiedergabe symbolträchtiger transzendentaler Erfahrungen – um zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten zu wandeln – einsetzt, ist Brockmann eher an einer Annäherung, an der Sichtbarmachung, dem Hervorheben und der Offenbarung des Unterschwelligen – das auch über die Kraft der Unmittelbarkeit und die Härte des Entblößens und Ausgesetztseins hervortritt – interessiert und lässt es vornehmlich über Spiegelungen und Reflexionen hervortreten. Dabei verlässt sie sich nicht allein auf die mehrdeutigen Wirkweisen des Spiegels. Die Beziehung des Individuums zum Raum ist ihr dabei das Gebiet der künstlerischen Untersuchung und einer analytisch geleiteten Intervention.

Eine ihrer Arbeiten, die den Menschen im Raum mit den Mitteln der Reflexion in beindruckender Weise thematisiert, ist ein Bühnenbild, das sie 1998 anlässlich einer Aufführung von Elfriede Jelineks Stück »Begierde und Fahrerlaubnis – (eine Pornographie)« im Münchener Marstall konzipierte. Brockmann lässt Hanna Schygulla in der Rolle der »Herrenlosen« ihren Monolog inmitten eines Bühnenbildes sprechen, das sich nicht auf das vornehmlich Kulissenhafte verlässt, sondern vielmehr auf das ästhetische Vermögen der Raumkonstruktion setzt (vgl. Abb. auf Seite 72–75).

Über einen dreieckförmigen Grundriss platziert die Düsseldorferin einen zunächst hermetisch abgeschlossen wirkenden Raum in der Anmutung eines kristallinen Prismas. Die zwei in Richtung des Publikums zeigenden gespreizten Schenkel des Dreiecks stattete sie dabei mit spiegelnden Scheiben aus. Die dritte zu den Sitzreihen der Tribüne parallel verlaufende Trennwand – angeordnet über der Basisseite des Dreiecks – setzte sie aus Einwegspiegeln zusammen. Durch die transparente Eigenschaft blieb das Aufgeführte zwar sichtbar und visuell erfahrbar; die Künstlerin trennte jedoch dadurch gleichzeitig und auf ungewöhnlicher Weise die Schauspielerin von ihrem Publi-

kum. Das Kappen der für die dramaturgische Aufführung so substanziellen Unmittelbarkeit – ist das Theater nicht der Ort, an welchem die Konflikte des Existenziellen mit den Kräften einer ungeheuerlichen Unmittelbarkeit verhandelt werden? – wirkte für die Aufführung umso bedeutsamer: Über den Umweg der glatt reflektierenden Oberflächen der gespreizten Seitenwände begegnete man den facettenreichen Erscheinungen Hanna Schygullas in der Rolle der »Herrenlosen« umso intensiver.

Man kann sich kein passenderes Bühnenbild für die zu Weltruhm gelangte Schauspielerin vorstellen, die durch die Filme Rainer Werner Fassbinders dem Publikum die Welt der Aussätzigen und Randständigen zu einer Zeit Nahe brachte, als die Gesellschaft Derartiges als anstößig ansah und ihm jegliche Berechtigung, auf der Bühne oder im Film dargestellt zu werden, absprach. Dank ihres darstellerischen Talents versöhnte sie die deutsche und europäische Nachkriegsgesellschaft mit dem als befremdlich Empfundenen und erhob die Figuren, die sie mit ihrem Spiel auf die Bühne brachte, von Außenseiterinnen zu Heldinnen.

Die gespreizten, dem Publikum zugewandten Spiegel ließen somit die Persönlichkeit der »Herrenlosen« mit ihren körperlichen und charakterlichen Ambivalenzen auf der Bühne gleichzeitig in Erscheinung treten: Gesichtsfeld, Profil, Rücken, Vorteilhaftes, Unvorteilhaftes. Die spiegelnden Flächen formten zudem eine dem Publikum zugewandte Geste der Umarmung, in der sich die vielfältigen Erscheinungen Schygullas sich multiplizierend widerspiegelten. Glaube und Zweifel, Glück und Unglück, Schönes und Hässliches, Angenehmes und Anstößiges, Heldinnen und Gescheiterte, Huren und Heilige drängten unter den herunterhängenden spiegelnden Mantel der Umarmung und zelebrierten die Schauspielerin als eine zeitgenössische Version Maria Magdalenas.

Inmitten des Stücks verwandelte sich überraschenderweise – durch Veränderung der Beleuchtung – auch die die Zuschauer von der Bühne trennende transparente Glaswand temporär zu einer leicht spiegelnden Fläche. In jenem irritierenden Moment erkannte man sich selbst und die Gesichter der Sitznachbarn auf der spiegelnden Fläche wieder und ertappte sich zunächst bei seinem Voyeurismus. Doch es trat noch ein weiterer und signifikanterer Effekt ein: Die Spiegelbilder der Zuschauer überlagerten die in den seitlichen spiegelnden Wänden facettenreich wiedergegeben Erscheinungsformen Schygullas. Es war dem Zuschauer überlassen, nur das eigene Spiegelbild oder die Spiegelbilder der anderen Zuschauer zu betrachten oder in den Überlagerungen der eigenen Idole mit jenen Schygullas sich wiederzuerkennen.

Brockmanns Bühnenentwurf wirkt wie ein maßgeschneidertes Gewand abstrakter Reflektionen, mit dem sie Hannah Schygulla umhüllt und in dem die Zuschauer ihre eigenen Ängste und Hoffnungen wiedererkennen können. Das Randständige wird dabei in den Mittelpunkt verschoben und zum Heiligen erklärt. Die zunächst vordergründig erfahrene Kappung der Unmittelbarkeit erweist sich im Verlauf des Spiels als eine Verschiebung der Wirkungsflächen, die die Schauspielerin in ganz unterschiedlichen Intensitäten wiedergeben.

Auch in der Inszenierung, die Elisabeth Brockmann eigens für den Lichthof des Baukunstarchivs NRW konzipierte, führt uns die Künstlerin über den Umweg der Kappung physischer Unmittelbarkeit auf das Wesentliche. Der Lichthof des Baukunstarchivs NRW in seiner heutigen Erscheinungsform ist ein Produkt mehrerer baulicher Interventionen und Transformationen. Um Brockmanns Installation und die Verschiebung, die sie mit ihrem künstlerischen Eingriff der Kappung vornimmt, besser zu verstehen, ist zunächst ein kleiner Exkurs in die Historie des Lichthofs und des Hauses hilfreich.

Der Lichthof des heutigen Baukunstarchivs NRW erlangte über die Zeit durch eine Reihe vorgenommener Perforationen transparente Eigenschaften. Der 1875 als Oberbergamt eröffnete massive Klinkerbau wurde bereits 1911 zum Städtischen Kunst- und Gewerbemuseum umgewandelt. Dadurch erfuhr das Bauwerk einen der prägnantesten und nachhaltigsten Eingriffe in seiner Geschichte: die Verbreiterung und Glasüberdachung des ursprünglich zweckmäßig klein angelegten Innenhofs. Mit nur acht Schritten und fünf Stufen erreichte man vom geschäftigen Wallring von nun an einen der poetischsten Räume des Ruhrgebiets, das Herz des Hauses, den Lichthof.

Abb. 3: Der Reinoldi-Lichthof des Baukunstarchivs NRW. Fotograf: Detlef Podehl, 2014

Der in seinem Äußeren monolithisch wirkende Baukörper zeigt sich in seinem Inneren, wie von Licht ausgehöhlt, entmaterialisiert (Abb. 3). Dieser Eingriff erweist sich jedoch in seinen räumlichen Auswirkungen als weit komplexer. Durch das Stülpen des Hofes nach innen wird eine zuvor außenliegende Fassade zu einer inneren. Durch den Teilrückbau von Wänden zur Verbreiterung des Lichthofes werden zuvor tieferliegende Räume sichtbar und mit neuen Situationen räumlich konfrontiert und zusammengefügt. Hinter den Laibungen der ehemaligen Fensteröffnungen und weiteren vorgenommenen Perforationen der Lichthofwände erfährt der Raum eine Gliederung in unterschiedliche Tiefen. Graduelle Überlagerungen von einem Geschehen, das sich vor und auf den Flächen der Lichthofwände hervorhebt, und tieferen Schichten, die sich durch Einblicke durch die Perforationen hinter der Lichthofwand fragmentiert andeuten, erzeugen räumliche Qualitäten von Simultanität und Ambivalenz, die als eine Form übertragener Transparenz klassifiziert werden können, wie sie Colin Rowe und Robert Slutzky in ihrem Essay »Transparency« exemplarisch beschrieben haben.

In der großflächigen Verglasung des Werkstattflügels des Dessauer Bauhausgebäudes von Walter Gropius sehen Rowe und Slutzky eigentliche Transparenz thematisiert, welche dahinterliegende tektonische Elemente eindeutig zu erkennen gibt. Bei Le Corbusier hingegen sehen sie eine durch kubistische Verfahren hergeleitete Transparenz ins Architektonische übersetzt – eine Transparenz, die anhand tektonisch-plastischer Elemente räumliche Schichtungen und Gliederungen vornimmt, indem sie in einer Frontalansicht zu einer definierten Bezugsebene räumlich in Beziehung gesetzt werden und den Raum in Fragmentierungen transparent wiedergeben. In dieser Hinsicht hat der Lichthof des Baukunstarchivs mit den vorgenannten, durch den Umbau entstandenen neuen räumlichen Konfrontationen und Gefügen die Qualitäten eines fragmentierten Raumes mehrdeutiger Transparenz im übertragenen Sinne erlangt.

Die räumlich-transparenten Eigenschaften von Simultanität und Ambivalenz wusste Leonie Reygers, die Direktorin des 1949 eröffneten Museums am Ostwall, in der Nachkriegszeit gekonnt auszuschöpfen und programmatisch zu erweitern. Aus dem perforierten Lichthof der Transparenz heraus und noch inmitten des Kriegsruinenzu-

stands thematisierte sie in zahlreichen Ausstellungen und Veranstaltungen zeitgenössische Kunst, Architektur, industrielle Werkform und Kunsthandwerk und suchte die von den Nationalsozialisten als »entartet« gebrandmarkten Avantgarden der Vorkriegszeit nun der Nachkriegsgesellschaft (wieder) nahezubringen (Abb. 4 und 5). Der Lichthof des Museums am Ostwall wurde zum Forum der Wiedereinführung der Modernen Kunst.

Genau an diesen die transparenten Eigenschaften des Raumes von Simultanität und Ambivalenz erzeugenden Öffnungen setzt Elisabeth Brockmanns künstlerischer Eingriff an. Sie füllt die Perforationen mit spiegelnden Flächen und trennt somit den Raum von den die räumlich-transparenten Eigenschaften wiedergebenden Bereichen. An deren Stelle tritt eine neue, durch Spiegel hergeleitete Transparenz, die zunächst Qualitäten unmittelbarer und eigentlicher Transparenz aufzuweisen scheinen. Der Raum wird nun fragmentiert in multiplizierenden Spiegelungen wiedergegeben. Konnte man zuvor noch durch die Öffnungen die angrenzenden und tieferliegenden Bereiche in unterschiedlichen Fragmentierungen erfahren, so blickt man nun stets in sich gleichende gespiegelte Lichthöfe.

Abb. 4: Ausstellung »Französische Plastik des 20. Jahrhunderts« im Lichthof des ehemaligen Museums am Ostwall, 1959. Bestand Hans Koellmann, Baukunstarchiv NRW, Dortmund, Fotograf: Roman Urhausen, 1959

Abb. 5: Die Diskussionsveranstaltung »Können und sollen Architekten erzieherisch wirken?« inmitten der Ausstellung »Französische Plastik des 20. Jahrhunderts« im Lichthof des ehemaligen Museums am Ostwall, 1959. Bestand Hans Koellmann, Baukunstarchiv NRW, Dortmund, Fotograf: Roman Urhausen, 1959

In ihnen wird eine weitere und substanzielle Determinante sichtbar unterstrichen: Dieser Raum ist ein Ergebnis mehrfach vorgenommener Kerbungen. Die Oberflächen der besetzten Öffnungen werden zum Ort der Raumreflexion. Sie zeigen einen transparenten Raum multipler Reflexion hinter einer aufgespannten Folie, den man aufsuchen und in den man eintauchen möchte. Es ist, als ob der Raum sich selbst im Spiegel betrachtet und dabei bekannte und unbekannte Seiten seiner selbst wiedererkennt. Eine Umkehrung der Bezugnahme tritt ein. Entstand die Transparenz des Raumes zuvor durch das »dialektische« Einbeziehen der angrenzenden Räume, die durch die Öffnungen in den massiven Wänden fragmentiert erkennbar waren, so werden nun die mit Spiegelfolien bespannten Kerbungen in den Lichthofwänden zum Träger einer selbstreferenziellen Transparenz: Der Raum wirkt ganz auf sich bezogen. Durch die gekerbt-reflektierte Wiedergabe des Raumes scheint der Raum nicht zu erstarren; vielmehr ist es, als sei er in Bewegung geraten und ins Glatte überführt.

Die französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari haben in Ihrem Werk »Tausend Plateaus« die Eigenschaften der zwei Modelle der Raumerschließung und Raumproduktion des Glatten und des Gekerbten herausgearbeitet und beschrieben. Der gekerbte Raum ist jener des Sesshaften. Im Glatten hingegen ist das nomadisch-unbändige beheimatet. Während das Gekerbte den glatten Raum durch die Einführung eines metrischen Liniensystems in Form von Maschen, Gewebe und Einkerbungen unterzuordnen sucht, zählen im glatten Raum viel eher Abstände von Anhaltspunkten zueinander, die den Raum durch Differenzen analysieren und beschreiben. In der Stadt erkennen die Autoren den Ort des Gekerbten in seiner reinsten Form. Das Meer hingegen ist der Ort des Glatten in seiner höchsten Ausprägung.

Diese zwei durch Deleuze und Guattari beschriebenen räumlichen Modelle finden sich selten nur in reiner Form. Viel eher sind es Übergänge, Mischformen oder permanente Überführungen von einem Zustand in den anderen, denen man begegnet. Ein glatter ins Gekerbte umgewandelter Raum kann jeder Zeit wieder durch das Nomadisch-Direktionale ins Glatte überführt werden. Auch die Gerhard Richter-Schülerin hebt mit ihrer Installation die Übergänge von der einen räumlichen Kondition in die andere in prägnant erfahrbarer Weise hervor.

Brockmanns Installation baut jedoch nicht allein auf die Kappung und Umwandlung der transparenzerzeugenden Öffnungen von massiven Wänden. Die durch den Umbau des Oberbergamtes zum Museum 1911 von Kullrich vorgenommene Glasüberdachung des Lichthofs wird in ihrer Inszenierung bedeutungstragend miteinbezogen. Unabhängig von den Jahreszeiten – ob an einem grauen Wintertag oder einem hellen sonnigen Sommertag – scheint dieser Raum seit seiner Glasüberdachung stets um mindestens eine Stufe heller als das Tageslicht vor der Tür. Dieses zweite, den Raum prägende durchleuchtende Element belegt Brockmann mit farbigen transluzenten Folien. Es tritt ein Effekt ein, der den gesamten Raum mit diaphaner Farbigkeit umhüllt und geradezu entflammt. Der Raum der Musen ist nun sakral aufgeladen. Das durch die farbig angelegten Felder dringende Licht gibt zudem die weißen Profile der Glas-Einfassung verschattet wieder und lässt sie entmaterialisiert wie textiles Gewebe wirken, das einen diaphanen nomadischen Teppich über den Ausstellungraum trägt.

Die Überlagerung des Himmels mit durchscheinenden Folien erzeugt im Ausstellungsraum zudem eine kontemplative Atmosphäre, deren unterschiedliche Stimmungen durch die unterschiedlichen Intensitäten je nach Lichteinfall erzeugt werden. Die derart geistig-transzendental begriffene Form der Transparenz erinnert an gläserne Atmosphären, wie sie Bruno Taut in seinem für die Werkbundausstellung 1914 in Köln erbauten Glaspavillon erzeugte.

Als »Entfesselung der Farbe« beschrieb Theo Steinberg die Präsentation der Sammlung Haubrich 1951 durch Leonie Reygers im Lichthof des Museums am Ostwall; ein Eindruck, der durch die kraftvollen Farbausbrüche der deutschen Expressionisten inmitten der seinerzeit noch teilerschlossenen grauen Ruine evoziert wurde. Mit ihrer Arbeit greift Elisabeth Brockmann die Traditionen der entfesselten Farbausbrüche in den musealen Räumen auf. Ihre Inszenierung entfesselt jedoch nicht allein die Farbe; vielmehr sind es die Elemente der Raumkonstruktion, die in Spiegelungen multipliziert wiedergegeben werden und den Ausstellungsraum zu einem Apparat abstrakter transparenter Raumproduktion verwandeln. Die maschinellen Attribute, die erst durch die sehr bemerkenswerte Form der Inszenierung in Gang gesetzt werden, lassen den Betrachter jedoch nicht teilnahmslos beiseite. Vielmehr ist er gefordert, in eine durch die spiegelnde Maschine in Reflexionen gebrochene Welt einzutauchen und sich – auf glatten Flächen navigierend – der Tiefgründigkeit des Ortes zu nähern und einzutauchen.

Index Abbildungen

S. 18–40:
s/w-Fotomontagen/
Eiweißlasurfarbe
(Maße: zwischen 66 × 84 cm
und 168 × 225 cm), 1983–90

S. 34/35:
Galerie Rolf Ricke, Köln,
1990

S. 41:
Laserchrome hinter
Acrylglas (100 × 140 cm),
1998

S. 43:
Computergenerierte
Installation, 1998

S. 44/45:
Lenbachhaus Kunstforum,
München, Spiegel,
Projektionen, 1992

S. 46/47:
Laserchrome hinter
Acrylglas (70 × 180 cm),
1998

S. 49:
Galerie Wittenbrink,
München, 2001

S. 50/51:
Lightboxes (130 × 110 cm),
1996–2002

S. 52/53:
Laserchrome hinter
Acrylglas (90 × 180 cm),
1999

S. 54:
Laserchrome hinter
Acrylglas (90 × 150 cm),
2000

S. 55–57:
Lightboxes (35 × 27 cm),
1996–2000

S. 58–63:
Lightboxes (35 × 27 cm),
2000–2003

S. 64/65:
Lightboxes (35 × 27 cm),
2008

S. 66–71:
C-Prints hinter Acrylglas
(87 × 68 cm/41 × 31 cm),
2001–2005

S. 72–75:
Spiegelkäfig für
Hanna Schygulla,
Bayr. Staatsschauspiel,
Marstall München,
Théâtre des Amandiers,
Paris, 1996/1998

S. 80/81:
Bayrisches Staatsschauspiel,
München, 2001

S. 82–85:
Reiss-Engelhorn-Museum,
Mannheim, 2007

S. 88/89:
Olympiabad, München,
2003

S. 91:
Lightbox (86 × 117 cm),
2006

S. 92/93:
Lightbox (100 × 130 cm),
2004

S. 94/95:
O.K. Centrum für Gegen-
wartskunst, Linz, Österreich,
2001

S. 96–101:
Entwürfe, 2002–2006

S. 100:
Lightbox (130 × 100 cm),
2004

S. 102–111:
Albertinum, Staatl. Gemälde-
sammlungen, Dresden, 2002

S. 120/121:
Firmenzentrale nmd,
Dresden, 2004

S. 124–133:
Stadt Friedberg, Bayern,
2014

S. 136/137:
Haus der Architekten,
Düsseldorf, 2009

S. 138:
Casino der Sparkasse
Duisburg (Aussenansicht,
Nacht), 2011

S. 139:
Casino der Sparkasse
Duisburg (Innenansicht,
Tag), 2011

S. 140:
Lightbox (130 × 100 cm),
2004

S. 141–145:
Entwürfe, 2003–2009

S. 146–151:
MAKK, Museum für
angewandte Kunst, Köln,
2018

S. 153–159:
Entwürfe, 2006–2020

S. 160/161:
Haus der Architekten,
Düsseldorf, 2009

S. 162/163:
Pigment auf Aluminium
(Ø 125 cm), 2006

S. 164/165:
Galerie Schuler,
Düsseldorf, 2009

S. 166/167:
Entwurf für den
UN Campus Bonn, 2016

S. 170/171:
Lightboxes (80 × 120 cm),
2016

S. 172/173:
Lightbox (130 × 205 cm),
2015

S. 174/175:
Lightboxes (80 × 120 cm),
2017

S. 176/177:
Casino der Sparkasse,
Duisburg, 2012

S. 178/179:
Museum Sinclair-Haus,
Bad Homburg, 2018

S. 180–183:
Entwürfe, 2014–2016

S. 186–195:
Thermosublimationsdrucke
auf Türkischem Tuch bzw.
Aluminium
(Maße: zwischen 60 × 90 cm
und 200 × 300 cm), 2016–2019

S. 196/197:
Galerie Wittenbrink
München, 2017

S. 199–205:
Lightboxes (140 × 93 cm),
2020/2021

S. 206–207:
Entwurf für das Forschungs-
zentrum Jülich, 2020

S. 208–213:
Baukunstarchiv NRW, 2022

Biografie

Geboren 1955

1974–81 Studium der Malerei bei Gerhard Richter

1988 Lehrauftrag Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

EINZELAUSSTELLUNGEN UND INSTALLATIONEN
IM IN- UND AUSLAND U. A.
> Kunstforum Lenbachhaus, München
> Centre National de la Photographie, Paris
> OK Centrum für Gegenwartskunst, Linz, Österreich
> Kulturpalast Warschau
> Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, Dresden
> Reiss-Engelhorn-Museum, Mannheim
> MAKK, Museum für Angewandte Kunst, Köln

REGELMÄSSIGE EINZELAUSSTELLUNGEN
IN DEN GALERIEN
> Schöttle, München
> Johnen und Schöttle, Köln
> Rolf Ricke, Köln
> Aedes, Berlin
> Schuler, Düsseldorf
> Wittenbrink, München

BÜHNENARBEITEN FÜR
> Bayerisches Staatsschauspiel, München
> Théâtre des Amandiers, Paris
> Prinz-Regent-Theater, Bochum

BUCHVERÖFFENTLICHUNGEN
> The New Museum – Private View, Bollmann Verlag, 1992
> Weinen kannst Du, wenn ich tot bin, Ullstein Verlag, 1997
> Ein Mann ist kein Mann ist mein Mann, Bollmann Verlag, 1996
> GLÜCK, Stadt Friedberg, 2014

Impressum

Ein Ausstellungskatalog
aus der Schriftenreihe des
Baukunstarchivs NRW

Erschienen anlässlich der
Ausstellung
»Elisabeth Brockmann.
Drama, Raum und Licht«
13. März – 24. April 2022
im Baukunstarchiv NRW

HERAUSGEBER
Markus Lehrmann,
Wolfgang Sonne

AUTOREN
Elisabeth Brockmann,
Künstlerin, Düsseldorf

Lothar Schirmer,
Verleger und Sammler, München

Dr. Martin Seidel,
Kunsthistoriker, Bonn

Dipl. Ing. Christos Stremmenos,
Architekt, Dortmund und Berlin

Dr. Stephan Trescher,
Kunsthistoriker, Münster

Margarethe von Trotta,
Schauspielerin, Regisseurin,
Paris und München

Prof. Dr. Bernhard Waldenfels,
Emeritus für Philosophie,
Ruhr-Universität Bochum

Bernhard Wittenbrink,
Galerist, München

LEKTORAT
Wolfgang Sonne

KATALOGGESTALTUNG
Judith Anna Rüther

GESAMTHERSTELLUNG
Druckerei Kettler, Bönen

ERSCHIENEN IM
Verlag Kettler, Dortmund
www.verlagkettler.de

ISBN
978-3-86206-981-1

© Baukunstarchiv NRW gGmbH,
Verlag Kettler

ABBILDUNGEN
© Alle Abbildungen, sofern nicht anders
vermerkt, Elisabeth Brockmann

Photocredits:
Simone Gänsheimer (S. 44, 45),
Florian Heine (S. 80, 81),
Alexander Vejnovic (S.34, 72, 74, 75,
88, 89, 94, 95, 103–111, 120, 121, 124–129,
133, 136, 137, 139, 146, 148, 149, 160, 164,
165, 176, 177, 196, 197, 208, 210, 211, 213),
Hans Beil (S. 130),
Steffen Röhr (S. 102, 107),
Johannes Seyerlein (S. 82, 84),
Frank Fischer (S. 138),
Detlef Podehl (S. 210, 213, 217)

Abbildungen Titel
Elisabeth Brockmann